

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Modalidades de interlocução  
na poesia peninsular e francesa do século XV**

Maria Helena Marques Antunes

Orientadora: Professora Doutora Cristina Almeida Ribeiro

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e de  
Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Modalidades de interlocução  
na poesia peninsular e francesa do século XV**

Maria Helena Marques Antunes

Orientadora: Professora Doutora Cristina Filomena de Almeida Ribeiro

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutor Antonio Chas Aguión, Profesor Titular de la Facultad de Filología y de Traducción de la Universidade de Vigo;
- Doutora Ana Paiva Morais, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutora Cristina Filomena de Almeida Ribeiro, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora;
- Doutora Ana Maria Sánchez Tarrio, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutora Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e Almeida, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

## AGRADECIMENTOS

Antes de concluir o processo de redacção desta tese, que foi o cerne da minha actividade académica nos últimos anos, queria agradecer às pessoas que me apoiaram.

Os meus primeiros agradecimentos destino-os à Professora Cristina Almeida Ribeiro a quem agradeço a confiança depositada no meu trabalho, o incentivo, quando, por vezes, o desalento se fazia sentir, a grande generosidade intelectual e humana com que orientou a preparação desta tese e a sua disponibilidade infinita.

Ao Professor Antonio Chas Aguión agradeço a sua generosidade e os constantes encorajamentos.

As últimas palavras dedico-as aos meus pais que me apoiaram de forma incondicional desde o início e sem os quais teria sido muito mais difícil e, por fim, aos meus amigos.

## RESUMO

O quadro lúdico e festivo no qual se inscrevia a poesia palaciana do século XV favoreceu a constituição de círculos poéticos nas cortes ibéricas e francesas, onde príncipes e monarcas evidenciavam apreço pelo culto das artes e das letras. A prática da poesia desenvolvia-se em torno da organização de actividades que podiam revestir a forma de um concurso ou fazer parte do espectáculo da corte nos serões do paço ou aquando de ocasiões festivas. A emulação, que animava os poetas, conscientes de que a demonstração de agudeza os ajudaria a medrar no universo cortesão, e o ambiente prazenteiro do paço fizeram da poesia uma forma particular de sociabilidade que permitiu que se desenvolvessem diversas modalidades de interlocução. Na glosa, na pergunta/resposta, na ajuda, em jogos poéticos vários envolvendo a composição paralela sobre um motivo comum ou exercícios de reescrita, os textos dialogam e o seu diálogo torna-se essencial à poesia.

Cumprindo uma função memorial, os cancioneiros ibéricos e as grandes antologias francesas dão testemunho do vigor dessas modalidades poéticas e mostram igualmente como o debate, lugar privilegiado para a discussão de teses amorosas, é também reflexo da dimensão lúdica e competitiva de uma poesia que nem sempre se confina ao espaço em que é produzida. Uma retórica da contestação, organizada por vezes em molde de processo judiciário, revela as evoluções paralelas das modalidades de interlocução nos espaços circunscritos, mas também a sua capacidade de ultrapassar fronteiras, através da tradução ou de processos de citação e adaptação.

De tudo isto procura o presente estudo dar conta.

*Cancioneiro Geral, Cancionero General, Cancionero de Baena*, antologias francesas, modalidades de interlocução

## RESUMEN

El cuadro lúdico y festivo en el cual se inscribía la poesía cortesana del siglo XV favoreció la constitución de círculos poéticos en las cortes ibéricas y francesas, donde príncipes y monarcas evidenciaban su aprecio por el culto de las artes y las letras. La práctica de la poesía se desarrollaba alrededor de la organización de actividades que podían adoptar la forma de un concurso o formar parte del espectáculo de la corte en los saraos palaciegos o con ocasión de eventos festivos. La emulación, que animaba a los poetas, conscientes de que la demostración de agudeza les ayudaría a medrar en el universo cortesano, y el ambiente placentero de la corte hicieron de la poesía una forma particular de sociabilidad que permitió que se desarrollaran distintas modalidades de interlocución. En la glosa, la pregunta/respuesta, la *ajuda*, en múltiples juegos poéticos caracterizados por la composición paralela sobre un motivo común o por ejercicios de reescritura, los textos dialogan y su diálogo se vuelve esencial a la poesía.

Cumpliendo una función memorial, los cancioneros ibéricos y las grandes antologías francesas dan testimonio del vigor de esas modalidades poéticas y muestran igualmente como el debate, lugar privilegiado para la discusión de tesis amorosas, es también reflejo de la dimensión lúdica y competitiva de una poesía que no siempre queda confinada al espacio en el que se produce. Una retórica de la contestación, organizada a veces bajo el molde del proceso judicial, revela las evoluciones paralelas de las modalidades de interlocución en los espacios circunscritos, pero también su capacidad de a través de la traducción o de procesos de citación y adaptación.

De todo ello intenta el presente estudio dar cuenta y razón.

*Cancioneiro Geral, Cancionero General, Cancionero de Baena*, antologías francesas, modalidades de interlocución

## ÍNDICE

<b>Introdução</b>	6
<b>I. Entretenimento, competição e memória: produção poética e compilações</b>	11
1 A poesia na corte: práticas conviviais entre diálogo e emulação	12
1.1 Diálogo e composição colectiva	12
1.2 Debate, reescrita e reinvestimento poético	18
1.3 Competição e codificação no exercício da poesia	23
2 A memória da poesia de corte: antologias e cancioneiros	28
2.1 Categorias poéticas e interlocução nas grandes colecções francesas	28
2.1.1 Glosa	28
2.1.2 Perguntas e respostas	45
2.2 Categorias poéticas e interlocução nos grandes cancioneiros peninsulares	54
2.2.1 Glosa	54
2.2.2 Ajuda	84
2.2.3 Pergunta/resposta	110
<b>II. Diálogo, debate e processo: a poesia e a discussão de teses amorosas</b>	152
1 O ciclo da <i>Belle Dame sans Mercy</i>	153
1.1 Diálogo: o amante e a dama	153
1.2 polémica: Chartier e os seus opositores	163
1.3 Diálogo intercultural e tradução: o poema de Chartier e Francesc Oliver	178
2 O processo do <i>Cuidar e Sospirar</i>	186
2.1 Debate: as partes em litígio	186
2.2 Diálogo interno: argumentação e ajudas	199
2.3 Diálogo intercultural e citação: os litigantes e a convocação de autoridades	209
<b>Conclusão</b>	218
<b>Referências bibliográficas</b>	225
<b>Anexos</b>	245
A – Textos do <i>Jardin de plaisance et fleur de rhétorique</i>	246
B – Quadros	251

## INTRODUÇÃO

A época que medeia entre o final de Quatrocentos e o início de Quinhentos constitui um período caracterizado por conturbações políticas e, paradoxalmente, pelo incremento da cultura, das artes e das letras. A actividade mecenática exercida por monarcas e príncipes permitiu a instauração, nas cortes europeias, de um contexto propício à emergência de círculos literários que influenciaram a poesia de então, muitas vezes associada a práticas interlocutórias que mobilizavam textos e poetas, gerando novas categorias poéticas e novos modos de poetar.

Face a esta situação comum, elegemos como tema de trabalho precisamente a interlocução poética, porque nos permitia estabelecer pontes entre os espaços português, castelhano e francês, que tinham para nós particular interesse. O ponto de partida teria de ser o *Cancioneiro Geral*, não só porque a nossa participação num projecto de investigação centrado nele e o incremento dos estudos de que tem sido objecto nos revelaram quão fascinante é, sob vários aspectos, a poesia nele reunida, mas também porque contém inúmeros e variados exemplos de interlocução. Depois, porque as semelhanças temáticas e genológicas que acrescem à coincidência dos títulos entre o cancionero de Resende e o de Castillo, publicado em 1511, cinco anos antes da colectânea do eborense, convidam a que se apreenda as duas compilações de forma conjunta, pareceu-nos adequado empreender uma análise comparativa da interlocução poética tal como era praticada pelos poetas portugueses e castelhanos. Esse objectivo levou-nos a incluir no *corpus*, além do *Cancionero General*, nas edições de 1511 e 1514, a colectânea de Juan Alfonso de Baena, onde se encontram coligidas, e em número muito significativo, as primeiras composições de pergunta/resposta. A comparação entre os três cancioneros permite-nos evidenciar a evolução histórica do

género em períodos temporais e espaços geográficos distintos e também determinar as inovações introduzidas pelos poetas portugueses. Quanto à inclusão da poesia tardo-medieval francesa no nosso projecto, decorre da vontade de manter vivo um gosto antigo, que norteou, aliás, uma dissertação de mestrado dedicada a Christine de Pizan, mas é legitimada por diversos estudos que têm aludido a afinidades sem chegarem a trabalhá-las.

O ambiente festivo das cortes régias e senhoriais francesas, como já evidenciado, favorece o surgimento de práticas conviviais que se reflectem na prática da poesia, também ela caracterizada pelo diálogo e pela emulação, abrindo-se à composição colectiva, à codificação, à apropriação e ao reinvestimento textual. Consonante com esta realidade, o *corpus* francês inclui as *Cent Ballades*, o *Cycle de la Belle Dame sans Mercy*, os poemas do Círculo de Blois e do *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, o que nos permite trabalhar a interlocução nos textos poéticos franceses em paralelo com as produções ibéricas. Esta aproximação pareceu-nos fazer sentido, dado serem muito esporádicos os estudos que englobem numa perspectiva comparativa a poesia ibérica e a francesa, nomeadamente no âmbito que nos ocupa. Procuraremos, pois, salientar as analogias e as diferenças que se podem estabelecer entre a poesia peninsular, no seu conjunto, e a francesa, mas também entre a poesia castelhana e a portuguesa e entre esta e a francesa.

O nosso estudo organizou-se, então, em duas grandes partes, cada uma delas sub-dividida em dois capítulos. Num primeiro momento, evocaremos a poesia como exercício competitivo, lúdico e memorial. O capítulo inicial será dedicado à contextualização da poesia palaciana. No segundo capítulo, abordaremos, as modalidades de interlocução presentes nos cancioneiros ibéricos e nas antologias francesas que cumprem uma importante função memorial, pois, sem o trabalho dos



compiladores, sejam eles também poetas ou apenas editores, como Antoine Vérard, grande parte da poesia reunida nestas obras monumentais nunca teria chegado até nós. Incidiremos, no âmbito do *corpus* francês, sobre a chamada *poésie de concours*, que partilha afinidades com a glosa, mas trabalharemos também composições que funcionam de forma semelhante à pergunta/resposta, como acontece com as treze baladas que dão sequência à pergunta colocada por Jean le Sénéchal, no papel do jovem cavaleiro das *Cent Ballades*. No que concerne aos *corpora* castelhano e português, destacaremos a prática da glosa e da pergunta/resposta, comum a ambos, e a da ajuda, representada apenas no segundo.

Depois de estudadas as principais modalidades poéticas e estratégias retóricas que dão corpo à interlocução no quadro de referências previamente definido, julgámos pertinente a abordagem mais sistemática de algum seu aspecto particular e optámos por observar a poesia enquanto veículo para a discussão de teses amorosas, que assim será o objecto de estudo da segunda parte da tese, também ela organizada em dois capítulos. O primeiro é dedicado ao *Cycle de la Belle Dame sans Mercy*, cujo texto inaugural, construído em torno de um diálogo entre o amante e a dama, em que esta, rejeitando o amor que lhe é oferecido, assume posições anti-corteses, deu origem a uma famosa polémica em que se digladiam Chartier e os seus opositores. As continuações do poema caracterizam-se por se apresentarem em modo judiciário e os debates terminam todos em aberto, o que cria um curioso contraste entre eles e o extenso *Cuidar e Sospirar*, de que nos ocuparemos no segundo capítulo, que inaugura o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e desemboca num julgamento final e definitivo. Não obstante esta distinção, estas obras compósitas, aproximáveis por razões temáticas, estão também ambas no centro de relações literárias transnacionais: a primeira, porque o poema de Chartier motivou várias traduções, uma das quais catalã, instauradora de um diálogo entre a

tradição literária de que é portador o texto original e aquela de que é depositária a língua de chegada; a segunda, porque os poetas do *Cuidar e Sospirar* constroem, através de citações, reais e fictícias, de autores consagrados da tradição castelhana uma rede de interacção com a poesia lírica do reino vizinho.

Nas remissões para os textos no corpo do trabalho, tivemos de adoptar dois procedimentos diferentes, por não ter sido possível compatibilizar os critérios editoriais das edições de referência. Assim, no caso da tradução catalã da *Belle Dame*, a informação fornecida remete para o número dos versos citados ou comentados, pois a edição electrónica de Marta Marfany não está paginada e as estrofes também não estão numeradas. No tocante aos outros textos, e salvo casos excepcionais, as remissões fazem-se apenas para a página e não para os versos, uma vez que os editores seguem critérios de numeração diferentes. Enquanto os cancioneiros nucleares foram trabalhados em edições autónomas às quais vão referidas as citações, eventuais referências a outros cancioneiros remetem para a edição de conjunto de Brian Dutton, em *El cancionero del siglo XV*. Sendo os poemas *La Dame lealle en amours* e *Les Erreurs de la Belle Dame sans Mercy* de autoria anónima, optámos por referi-los usando formas abreviadas dos respectivos títulos: *Dame lealle* e *Erreurs*. Para o primeiro poema, seguiremos a edição de Hult e McRae, adoptada para os restantes textos do ciclo; quanto ao segundo, tendo em conta que esta edição dele apresenta apenas alguns excertos, considerámos preferível substituí-la por uma edição integral, pelo que escolhemos a de Joan McRae na sua tese de doutoramento.

Seguindo a mesma lógica que a descrita para os dois poemas anónimos do *Cycle de la Belle Dame sans Mercy*, referir-nos-emos à *Rhetorica ad Herennium* com a abreviatura: *Rhét. Herennius*.

Constituímos dois anexos. No Anexo A, disponibilizamos os textos do *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique* que analisámos, dado tratar-se de uma obra de difícil acesso. No Anexo B, estão reunidos oito quadros que contêm a informação de natureza estrófica, rimática, temática e autoral que nos permitiu descrever a glosa, a pergunta/resposta e a ajuda. Para todas as composições, e sempre que possível, mencionámos, além do número que lhes foi atribuído nas edições com as quais trabalhámos, o número de identificação que lhes atribuiu Brian Dutton nos seus índices (1991g). Os Quadros 1 a 3 reportam-se, respectivamente, à glosa no *Cancionero General*, edições de 1511 e 1514, e no *Cancioneiro Geral*; os Quadros 4 a 7 referem-se à pergunta/resposta, desde o cancionero de Baena aos de Castillo e Resende, e foram desdobrados em A e B, reportando-se os de letra A às composições que integram pergunta e resposta e os de letra B àquelas perguntas que não receberam resposta ou cuja resposta se perdeu. O Quadro 8 refere-se à ajuda. Nos pontos dedicados à glosa, à pergunta/resposta e à ajuda, explicitaremos a organização dos diferentes quadros.

Embora não seja muito frequente, haverá casos pontuais de referência aos cancioneros peninsulares de acordo com as siglas de Brian Dutton: 16RE para o *Cancioneiro Geral*, 11CG e 14CG para o *Cancionero General*, nas edições de 1511 e 1514, respectivamente, e PN1 para o *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*.

Como tentámos evidenciar ao longo desta introdução, o nosso projecto de Doutoramento nasceu da vontade de trabalhar as modalidades de interlocução poética, da descoberta da poesia cancioneril e de um gosto pessoal pela poesia francesa tardo-medieval que procurámos articular na nossa investigação com o objectivo de salientar a existência de pontes entre os diferentes espaços que evocámos no âmbito do exercício da poesia como forma de convivência social.

## **I. ENTRETENIMENTO, COMPETIÇÃO E MEMÓRIA: PRODUÇÃO POÉTICA E COMPILAÇÕES**

Michel Stanesco, que escreveu um artigo sobre a corte dos séculos XII e XIII enquanto instituição literária fundamental, refere que ela é uma sociedade hierarquizada, cerimonial, que criou uma cultura específica, abundante e variada, tanto na poesia lírica como em outros géneros (cf. 2006: 35). Esta caracterização permanece válida nos séculos seguintes e é muito perceptível nos diferentes espaços a que pertencem os textos poéticos com os quais trabalharemos, que, produzidos na esfera da corte, reflectem as especificidades do microcosmo no qual se inscrevem.

A progressiva burocratização da administração do estado, que implicou o recrutamento de letrados especializados, fez surgir uma nova elite associada ao saber e à escrita, instrumento de poder que transmitia o discurso régio e que por isso exigia competências e conhecimentos que o dignificassem. Paralelamente, uma nova concepção do homem de corte, que incluía nos atributos deste o exercício da poesia, favoreceu a prática poética no paço, pois a rivalidade entre cortesãos que queriam destacar-se e ascender na hierarquia social tendeu a estimulá-la e a reflectir-se na natureza e no valor das composições de autores confiantes no seu talento e ávidos de reconhecimento.

A corte foi lugar de emulação e diálogo e as particularidades socio-culturais do contexto palaciano influíram na evolução da poesia nos espaços francês e ibérico, dando lugar ao desenvolvimento de práticas umas vezes convergentes ou muito similares e outras vezes autónomas, permitindo, no domínio da interlocução, a emergência de modalidades próprias.

## **1. A POESIA NA CORTE: PRÁTICAS CONVIVIAIS ENTRE DIÁLOGO E EMULAÇÃO**

«En cabo de la sala estava fecho un retraymiento grande com paños, de donde sallio un huerto de encantamiento, que venia dentro un arbol menbrillo grande muy bien echo, com muchas ramas espesas llenas de candelas ardiendo, y encima del arbol un dragon muy espantable» (*apud* Gómez-Bravo 2003: 52). Assim começa a descrição que Ochoa de Isasaga faz das festas da Natividade na corte de D. Manuel, no primeiro ano em que este e D. Maria, filha dos monarcas vizinhos, as viveram juntos enquanto rei e rainha de Portugal. Nesta carta, datada de 25 de Dezembro de 1500, o embaixador dos Reis Católicos relata, detalhadamente, o espectáculo poético a que assistiu e no qual participaram seis damas da corte, entre as quais D. Angela Enrriquez que «dio un escripto a la señora reina» (52).

Este relato é um testemunho, entre muitos outros, dos divertimentos poéticos que, num contexto lúdico e festivo, animavam ao tempo a vida palaciana nas cortes senhoriais e régias europeias. Textos de natureza epistolar e cronística, sem deixarem de estar atentos ao quotidiano, destacam a importância das celebrações organizadas por ocasião de acontecimentos de vária índole envolvendo os grandes e indicam que, em maior ou menor grau, em todas elas havia lugar para a poesia.

No sub-capítulo que se segue, procuraremos justamente pensar a poesia como parte das práticas conviviais características da corte.

### **1.1. Diálogo e composição colectiva**

O progressivo movimento aglutinador e centrípeto que caracteriza a corte a partir dos finais do século XIV, favorecido por uma crescente sedentarização do rei e do seu séquito ou, pelo menos, por deslocções geograficamente mais próximas e organizadas em ciclos sazonais (cf. Gomes 1995: 251), atrai, por razões económicas e

políticas, membros da nobreza e da alta burguesia que aí se fixam. A emergência de uma sociedade de corte que gravita em torno do rei propicia o surgimento de um contexto festivo e lúdico que tem uma dupla finalidade: por um lado, permitir a diversão do microcosmo cortesão e, por outro, afirmar o poder do monarca.

Casamentos, nascimentos e baptizados régios ou entradas de monarcas nas cidades eram motivo para intensas celebrações de vários dias, em que o fausto e a magnificência deslumbravam participantes e espectadores e de que a poesia não estava ausente. Em França, a entrada da rainha Isabeau «est l'occasion de réjouissances» (Poirion 1978: 87) e as festas em sua honra assumem a forma do espectáculo (cf. Tobie 2000: 96). Na Península Ibérica, as cerimónias associadas aos grandes eventos da monarquia também se destacam pela sumptuosidade e podem, excepcionalmente, envolver dois reinos movidos por interesses comuns, como aconteceu, em 1490, com o casamento dos Príncipes Isabel e Afonso. Primeiro, foi Sevilha que

«se vistió de gala, alegría y gozo durante los quince días que duraron las ‘ricas e sumptuosas fiestas’ en las que tanto los Reyes como todos los grandes que allí se dieron cita mostraron su magnificencia como el que más, en el lujo y la riqueza del vestuario que lucieron, como en el gasto sin fin que prodigaron en las justas, bailes, banquetes e ‘invenciones’» (Díez Garretas 1999: 165).

Depois, Évora, a avaliar pelo relato de Garcia de Resende, que dedica dezoito capítulos da *Vida e feitos d'el Rey Dom João Segundo* aos festejos que celebram as núpcias dos dois infantes, vincando a importância dos esponsais (cf. 1994: 308-355). As comemorações do casamento régio deram também lugar a manifestações parateatrais e poéticas, entre as quais as justas em que participou, além de grande parte da nobreza portuguesa, o próprio D. João II.

A sumptuosidade e pompa que constitui a essência das festas régias tem uma evidente dimensão política e diplomática. A celebração dos grandes eventos com tão grande demonstração de luxo não tem só por objectivo divertir a nobreza, mas também impressionar os emissários estrangeiros para que possam, de regresso aos seus países,

testemunhar do poder do rei. No âmbito francês, a fastuosa corte de Charles V constituía um verdadeiro instrumento de governação (cf. Lemaire 1994: 89) e o monarca exortava a rainha e o seu séquito a usar trajes de grande magnificência e a viver rodeada de objectos preciosos (101). Algo de semelhante fazia, em Portugal, D. João II<sup>1</sup>. E, em Castela, a necessidade de afirmar a legitimidade régia exibindo o poder através de uma opulência exagerada é destacada por José Manuel Nieto Soria, que analisa a progressiva tendência da dinastia Trastâmara para a «ceremonialización de la vida política» (2009: 57), identificando dez tipos de cerimónias diferentes, adaptadas aos actos a celebrar (60-64). Conclui o autor que «uno de los rasgos que más se van acentuando, según nos acercamos hacia el final del siglo XV, es la caracterización de la Corte como un espacio festivo, de manera que, en muchos momentos, tal como se ha afirmado ‘la corte es un teatro y el rey es el actor protagonista’» (66)<sup>2</sup>.

Ainda que as festas régias não possam ser apenas enquadradas do ponto de vista da sua componente lúdica ou ostentatória, devendo ser perspectivadas de acordo com a importância do seu papel no sistema de comunicação política da realeza (cf. Buescu 2010: 158), ao nosso trabalho interessa sobretudo o valor de divertimento que lhes é intrínseco<sup>3</sup>.

D. João II evidencia uma apetência particular pela festa e pelo entretenimento, visível no retrato de pessoa íntegra que Garcia de Resende traçou do rei que não desfaz os méritos de ninguém, ainda que lhe queiram mal. A assertividade do monarca, que afirma que D. Álvaro de Ataíde era a alma da corte – «Nam se pode negar que sem

---

<sup>1</sup> É Garcia de Resende quem relata, referindo-se ao monarca: «Vestia-se ricamente, e nunca se vestia de festa que o nam dissesse primeyro a pessoas pera se vestirem com elle (...) e sempre nos tais dias se vestia também a rainha e as damas» (1994: 143).

<sup>2</sup> Também Teófilo F. Ruiz, ao estudar as festas de Valladolid de 1428, analisa a relação entre o poder régio e as celebrações, lembrando que «[l]as imágenes del poder y majestad eran promovidas por médio de celebraciones y de fiestas muy elaboradas, de torneos y tambien de entradas ceremoniales en las ciudades y pueblos del reino» (1988: 250).

<sup>3</sup> É, aliás, por isso que enfatizamos as referências a acontecimentos fastos, omitindo os nefastos (como a morte do Príncipe D. Afonso), também eles motivo de composição poética, mas sem expressão no campo da composição colectiva.

Dom Alvaro Lisboa nam presta pera nada» (1994: 242) –, é reveladora do seu apreço pelas qualidades do cortesão e de como a ostentação de dotes numa arte permitia ganhar a sua consideração.

Em ambiente festivo, manifestava-se o interesse do monarca e dos cortesãos pela música, dança, poesia, pelos jogos e torneios, que animavam, a par dos eventos de importância diplomática e política, a vivência na própria corte. Ana María Gómez-Bravo lembra que a excepcional ascensão de Álvaro de Luna talvez se explique pelas suas habilidades cortesãs, entre as quais o canto e a dança (2005: 361), e, na corte portuguesa, é notável a predilecção que D. João II e D. Manuel testemunharam a Garcia de Resende, que evidenciava talento, não apenas para a poesia, mas também para a música, o canto e a dança<sup>4</sup>.

A reunião em torno do monarca de letrados, protagonistas numa corte em que as artes musicais, a dança, os jogos e a erudição são importantes, constitui uma característica comum aos cenáculos régios e senhoriais dos três espaços que elegemos.

Em França, a corte de Charles V vê-se imersa numa intensa actividade intelectual (cf. Lemaire 1994: 100), devido à acção cultural do rei, que revê o ideal cavaleiresco e introduz o conceito do *rex litteratus* (94). A primeira balada, após a dedicatória, das *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan é reveladora do contexto acima evocado e sobretudo da intervenção do monarca, Charles VI, na vida cultural do paço. A autora refere que a elaboração desta obra poética se deve a um pedido expresso de um comanditário que se adivinha ser o rei, pois diz Christine «Par le command de personne qui plaie / Doit bien a tous» (Pizan 1982: 31). A poetiza acrescenta que este trabalho foi exigido pelo rei em punição de algo que Christine disse

---

<sup>4</sup> Apesar de não haver, no cancioneiro de Resende, vestígios de notação musical, a rubrica da composição 839 (Dias 1993b: 277-278), um vilancete da autoria do poeta, refere que o secretário do rei também tinha composto a música que acompanhava o poema, o que confirma a polivalência artística de Garcia de Resende.



e que os poemas representam a multa a pagar pela afronta – «Pour amende de ce qu'ay dit que traire / En sus se doit d'amoureux pensement / Toute dame d'honneur; si m'en fault traire / Cent balades d'amoureux sentement» (32). A evocação do contexto de elaboração das *Cent ballades* constitui para a autora uma forma de afirmar a sua autoridade, uma vez que o próprio rei reconhece o seu talento, ainda que seja no âmbito da poesia lírica amorosa. Mais tarde, a presença de poetas em torno de Charles VII realça a afeição deste pelas letras, os estudos e os livros, embora as artes também estivessem bem representadas na corte, dada a actividade mecénica do rei, que favorecia a pintura, a ourivesaria e a música (Lemaire 1994: 142).

Em Castela, embora a acção governativa de Juan II, quarto rei da dinastia Trastâmara, não esteja isenta de críticas, no que se refere à história da cultura o monarca representa o protótipo do rei amante das letras, da poesia e da música, e propiciador da emergência de uma corte poética em que participava Juan Alfonso de Baena (cf. Perea Rodríguez 2009: 225).

Em Portugal, é sabido que D. Manuel mantinha

«uma corte luzidia em que o rei brilhava regularmente de forma aparatosa, dignificante do seu estado, e que se reunia amiúde em festas de salão que animavam a numerosa clientela que orbitava em torno do monarca, e que atraíam certamente muita da fidalguia, em busca da graça régia, da possibilidade de participar nesse círculo de poder e de conforto» (Costa 2005: 227).

Nos serões do paço, o ambiente lúdico é realçado pelo carácter circunstancial de muitas composições poéticas que aí eram ditas ou lidas. Mas, contrariamente ao que se tem afirmado, não nos parece que ajudas ou perguntas/respostas possam ser, em grande parte dos casos, fruto de mera improvisação. Textos sujeitos a constrangimentos de natureza técnica e retórica, que muitas vezes alcançam graus elevados de sofisticação, não podem ter sido elaborados ao sabor do momento, exigindo antes uma intensa e cuidada reflexão poética.

Independentemente, porém, de surgirem de improviso ou ao cabo de um aturado trabalho, as composições tornadas públicas nos serões áulicos convivem com a música, o canto, a dança, os jogos<sup>5</sup>. Os versos produzidos nesta atmosfera eram o reflexo da juncundidade e do gáudio da corte; as composições de carácter colectivo, de temática amatória, satírica, ou até séria, adoptavam um tom jocoso, raiando, por vezes, a obscenidade e o vitupério. Ana María Gómez-Bravo refere que o «paratexto (rúbrica) del manuscrito y del impreso representan la poesía como el producto del salón aristocrático, marcadamente patente en 16RE, en las referencias al *serão*, donde la cortesía se demuestra mediante el ejercicio de juegos y conversaciones discretas» (2002: 453). Reconhecível no cancionero de Resende mas também nos castelhanos, a relação entre poesia, ludismo e sociabilidade na corte observa-se igualmente nas colecções francesas. Neste sentido, o manuscrito que pertenceu a Marie de Clèves, terceira esposa de Charles d'Orléans (Paris, BnF, fr. 20026), é muito significativo, pois reúne um grande número de assinaturas, entre as quais as da sua proprietária, de Charles d'Orléans, do filho, de René d'Anjou, bem como as de poetas como Guyot Pot ou Guillaume de Thignonville, entre outros, o que denota, segundo Joan McRae, uma leitura atenta dos textos reunidos no códice (cf. 2015: 209-210). Apesar de reconhecer que a data da aposição das assinaturas é incerta, a estudiosa realça que é possível «that the book was signed by courtiers and visitors as they arrived at various dates throughout the couple's time at Blois, signatures to attest to many conversations, much in the manner that poems were added at multiple occasions to other manuscript of the household» (211).

A sociabilidade da corte, que se traduz num contexto festivo e lúdico, transmite-se à poesia que nela se produz. O ambiente particular do paço favorece práticas

---

<sup>5</sup> Sobre os serões da corte, veja-se Oliveira 1996, que propõe uma caracterização exaustiva destes certames e reflecte sobre a sua função.

conviviais que se repercutem no acto da criação poética, sendo as composições colectivas uma constante nos três espaços analisados, mas também em exercícios de reescrita e reinvestimento poético de textos prévios e em debates, o que está relacionado com o progressivo aumento do peso do aparelho administrativo que levou à emergência de uma nova elite intelectual.

## **1.2 Debate, reescrita e reinvestimento poético**

O prestígio social da escrita e da leitura manifesta-se através da incorporação destas competências como atributos do rei ideal. Fernán Pérez de Guzmán, no seu retrato de Juan II, afirma que o monarca sabia falar latim, lia muito bem, gostava de livros e de ouvir poesia (*apud* Ruiz García 1999: 279). Garcia de Resende, por sua vez, realçou o cuidado que D. Afonso V teve com a instrução do herdeiro da coroa, o futuro D. João II, a quem deu «bons mestres que o ensinassem / a ler, rezar, e latim, e escrever» (1994: 151). A progressiva importância do registo escrito explica-se pela fragilização do discurso oral, que cede face à necessidade de fixação da palavra (cf. Ruiz García 1999: 278), o que explica o crescente incremento da máquina burocrática régia. Como nota Ana María Gómez-Bravo, «[k]nowledgeable individuals were more useful to an increasingly complex state that learned its heavy weight on a well-organized bureaucracy» (2013: 221-222). Surge assim uma categoria de letrados altamente especializados, com habilitações para redigir documentos jurídicos, administrativos e políticos. Maria José Azevedo Santos, que regista o facto de D. Afonso V ter outorgado uma tença de 210.000 libras ao Doutor Vasco Fernandes para que lhe escrevesse a sua correspondência em latim, sublinha que os monarcas e o seu entorno escolhem para desempenhar os mais altos cargos da função administrativa homens formados na Universidade e que constituem a «aristocracia do saber» (1996:

259). A burocratização do estado implica a emergência de profissionais detentores de conhecimentos académicos propícios à aquisição de competências particulares, fundamentais para o aparelho administrativo e judicial mas também para a diplomacia. Alain Chartier, secretário de Charles VII, pode tomar-se como exemplo paradigmático do erudito que coloca o seu saber ao serviço do rei.

A par da nobreza antiga, surge uma aristocracia nova ligada aos cargos régios, a «nobreza de toga». Ainda que nem todos os altos funcionários ascendam a uma forma de nobilitação, é, contudo, evidente o prestígio que detêm e a influência que exercem na corte. O seu perfil torna-os elementos fundamentais da governação régia, que necessita de forma constante de profissionais exímios no campo das letras, não tanto, em primeira instância, pela sua agudeza poética e literária, mas pelas capacidades adquiridas durante o seu percurso académico: para o rei, era fundamental que tivessem grandes aptidões argumentativas e, de forma geral, de organização do discurso.

O «processo de curialização» evocado por Rita Costa Gomes, na senda de Norbert Elias, inscreve-se neste contexto de burocratização das instituições administrativas da corte. Segundo ela, o processo caracteriza-se «pela criação de relações de dependência recíproca entre os nobres e os monarcas, substituindo ao tipo-ideal de uma nobreza guerreira e autónoma um outro conceito, de uma nobreza que mantém a distinção necessária à sua existência enquanto grupo através da sua inserção na Corte» (1998: 180). O conceito de «curialização» explica também o movimento centrípeto que se observa na corte e que agrega os cortesãos em torno do monarca e dos grupos de influência. A constituição de círculos literários ilustra este princípio, pois a tendência aglutinadora do paço favorece a emergência de grupos de poetas que interagem por questões poéticas mas também para afirmarem o seu estatuto de cortesãos

letrados<sup>6</sup>. Se nas festas e cerimónias régias e nos serões do paço, a música, a dança e a poesia eram consideradas muito importantes, era imprescindível a todos os que frequentavam a corte dominar uma destas artes. As diferentes modalidades de interlocução poética que se adequam ao contexto lúdico-festivo da corte confirmam, por outro lado, os jogos de poder sugeridos pelo conceito de «curialização», pois associar-se a um grupo no qual participam figuras importantes do espaço curial é uma forma de consolidar o seu estatuto.

A sociedade que se constrói em torno do rei e do seu séquito está cada vez mais associada à escrita. Essa dependência é inevitável em termos de governação, na medida em que o peso do testemunho oral é, gradualmente, substituído pelo registo escrito, o que se reflecte na necessidade de contratar profissionais altamente formados. Contudo, o processo de escrita em conexão com a poesia constitui também um elo fundamental da sociedade de corte não só porque contribui para o ambiente lúdico e festivo, mas também porque permite consolidar estatutos no paço.

Ainda que a monarquia sempre tenha valorizado o conhecimento, o contexto que descrevemos favorece, a partir dos séculos XIV e XV, a emergência de um saber de corte associado à oportunidade de ascensão social e de proximidade com o monarca, fortalecendo a relação entre a cultura e a governação (cf. Gómez-Bravo 2013: 21), mas impulsionando também a emulação entre os cortesãos que querem dar mostras das suas habilidades artísticas e poéticas e assim conquistar ou consolidar uma posição de relevo.

Tanto nos cancioneros ibéricos como na poesia de corte francesa, os poetas caracterizam-se por querer afirmar agudeza retórica e mestria versificatória. Essa

---

<sup>6</sup> Norbert Elias estabelece uma correspondência entre a vida mundana e social e a vida profissional. Considera o autor que a vida na corte partilha características comuns evidentes com as obrigações da vida profissional, pois «era o instrumento directo da autodefesa e da promoção dos homens de corte, o meio onde se decidia a sua ascensão ou a sua queda. Implicava necessariamente toda a espécie de obrigações, o cumprimento de tarefas sociais, consideradas como verdadeiros deveres» (1987: 30). Neste contexto, os cortesãos-poetas tinham a obrigação de se destacar no campo da poesia de forma a reforçar ou adquirir estatuto. Os exemplos, já referidos, de Garcia de Resende e Alain Chartier demonstram o valor da competência literária.

dimensão da poesia é em grande parte revelada através de processos de escrita que implicam o reinvestimento poético, por via da citação ou da acomodação, de versos integrados numa nova estrutura acolhedora. O recurso a um texto alheio como ponto de partida para a criação de uma outra composição constitui um exercício em que os poetas exibem a dimensão das suas capacidades, ou porque é necessário submeter o verso que serve de mote ou toda a composição primeira a um exercício de *amplificatio* que culmina no poema novo ou porque é necessário inserir os versos alógenos de forma harmoniosa, o que obriga o autor a adaptar a estrutura rimática do seu poema ao texto inicial. O domínio da retórica é de especial importância para determinar a agilidade do poeta capaz de elaborar uma estrutura poética que se demarca do texto inicial e das tentativas dos demais poetas que com ele concorrem nesse objectivo.

A demonstração de agudeza e perícia literária não é também alheia à necessidade de se impor como erudito. A escolha dos versos objecto de um processo de citação ou reescrita é criteriosa; para porem à prova a sua destreza, os poetas elegem textos cujo mérito literário é reconhecido pelos contemporâneos ou pelas gerações anteriores e, em certos casos, já inseridos, em parte ou integralmente, noutras estruturas. O exercício de reescrita e de citação é efectuado preferentemente a partir de textos de poetas que integram o cenáculo restrito dos homens de letras de prestígio, mas pode sê-lo também a partir de textos de autoria anónima, que um inegável valor estético legitima como fonte para novas composições, cujos autores aspiram a inscrever-se numa linhagem poética.

A agudeza constitui, além disso, uma forma de poder que ajuda o poeta-cortesão a medrar na corte. Como sublinha José Manuel Nieto Soria, referindo-se à Castela do século XV em termos igualmente válidos para os espaços português e francês, os «homens de saber» eram muito importantes porque a sua formação académica lhes forneceu as aptidões intelectuais necessárias para poderem participar activamente, e de

forma eficaz, no processo de propaganda régia (cf. 1988: 189). Essas competências eram, em parte, de natureza literária e estavam ligadas à proficiência retórica. A mestria poética tem, então, um duplo valor, por permitir ao cortesão consolidar a sua posição na corte, construindo uma imagem de erudito e poeta de mérito, e assumir a autoridade conferida por essas competências.

A emergência de uma nova classe de letrados ligada às actividades judiciais, administrativas e diplomáticas facilitou e promoveu «an interface between literature and law, a significant phenomenon in Europe during the period» (Gómez-Bravo 2013: 8). Nesta nova conjuntura, o debate judiciário desperta o interesse dos poetas, sobretudo dos que estavam associados aos meios jurídicos e administrativos e podiam mobilizar na poesia os seus conhecimentos de retórica forense, dando mostras de habilidades de raciocínio e de domínio do âmbito processual. Howard Bloch, que analisou as relações entre o sistema judicial e a literatura francesa, sublinhou que «[t]he substitution of an inquisitory procedure for battle transformed the archaic test of martial strength into test of intellectual strength within the confines of formal debates» (1977: 139). O debate poético caracteriza-se pela construção de uma arquitectura que imita o desenrolar do processo judicial, o que se traduz numa argumentação rebuscada que tem por objectivo sobrevalorizar-se face à comunidade poética, tentando os intervenientes, através da elaboração de engenhos retóricos sofisticados, rebater os argumentos dos adversários. Os textos inscrevem-se numa lógica de reaproveitamento poético, pois tendem a situar-se no seguimento das anteriores composições e a propor uma nova leitura sobre a qual se apoia o edifício argumentativo dos seus autores, o que torna o género especialmente adequado para realçar e exacerbar a emulação e a competitividade características da sociedade de corte.

O facto de os funcionários da administração terem de ser cultos e exímios maneja-dores das *artes dictaminis* por serem responsáveis pela elaboração das estratégias discursivas régias (cf. Ruiz García 1999: 283) reforça o poder associado à escrita, não só enquanto competência mecânica, mas também, e sobretudo, enquanto conjunto de recursos retóricos e linguísticos que permitem atingir determinados objectivos, tanto de alcance comunitário como de interesse individual.

### 1.3 Competição e codificação no exercício da poesia

A necessidade de cada um se afirmar como erudito e hábil versejador conduziu à instauração de relações de emulação entre os cortesãos. A ânsia de medrar no paço e a crescente dependência do monarca relativamente aos profissionais da escrita, isto é, aos que dominam a arte discursiva, repercutiram-se nas relações de poder entre os homens de letras, detentores de um saber e de uma competência de elevado valor, e a instituição régia e acentuaram o espírito de competição entre os que, mostrando propensão e talento para a manipulação do discurso retórico e poético, disputam os favores do rei.

Embora a *Court d'amours*, fundada em 1400 por Philippe le Hardi e Louis de Bourbon com a autorização de Charles VI, tenha sido criada para reavivar a temática cortês e louvar as damas (cf. Potvin 1886: 202), o texto que a institui ilustra, como veremos, o poder crescente associado à escrita e aos letrados. A rigorosa organização da instituição, cujo topo inclui, além do Prince d'Amour representado por Pierre de Hauteville, três grandes conservadores, onze conservadores de ordem menor<sup>7</sup>, vinte e quatro ministros e quatro presidentes, replica a estrutura hierárquica de uma corte e

---

<sup>7</sup> Arthur Piaget fornece uma lista dos integrantes de cada um dos cargos previstos na *Court d'amours*. O autor estabelece essa relação com base em dois manuscritos. O primeiro artigo baseia-se nos manuscritos fr. 10469 e 5233, sendo a lista constituída lacunar no que respeita aos conservadores (cf. 1891: 417-454); o segundo, com base no manuscrito de Viena conservado nos Arquivos do Tosão de Ouro, completa o grupo dos conservadores, que ascende agora ao número de vinte e seis. No corpo do texto dos estatutos apenas constam onze nomes (cf. Potvin 1886: 206), tendo a lista do manuscrito de Viena, que é mais tardia – posterior a 1426, segundo Piaget (1902: 597) –, sido actualizada, o que explica a discrepância entre as duas relações.



integra ainda conselheiros, tesoureiros e vários outros cargos, mencionados nos estatutos de acordo com a sua relevância (cf. 206-207).

A semelhança entre esta *Court d'amours* e as cortes régias ou senhoriais é reforçada pela identidade dos seus fundadores, os Duques de Borgonha e de Bourbon, Príncipes de sangue que travavam, na época, uma guerra feroz por causa do ascendente que queriam exercer sobre o rei, que sofria de distúrbios psiquiátricos, e pelo facto de parte das personagens que a integraram serem dignitários que gravitavam em torno dos dois magnatas (cf. Bozzolo & Ornato 1986: 160-161). Contudo, a polissemia do substantivo «court» remete também para a instituição judiciária. Segundo os estatutos, a corte julgará e punirá os que não respeitarem as leis amorosas:

«se aucun estoit tant ennemy d'honneur et d'amours qu'il feist quelque apparence de murmure ou s'en demonstrast indignes par paroles approuvées souffisamment, on effaceroit, à la relation de deux conservateurz et XII ministres, en nostre présence, ses armes et nom de nostre amoureux registre, sans rappel, ou caz toutesvoies que dedans III jours et trois nuys tel delinquant ne s'en soubsmettroit entièrement à la correction de nostre amoureuse court, telle que pronuciée et sentenciée seroit contre ly» (Potvin 1886: 208).

Estas linhas evidenciam o recurso ao léxico jurídico, patente ao longo do texto. O pendor judiciário das assembleias decorre da possibilidade de os membros proporem questões de casuística amorosa que serão tratadas em «fourme d'amoureux procès» (212), o que sublinha também a natureza lúdica que preside à *Court d'amours*, fundada para «passer du temps plus gracieusement» (202) em tempos difíceis de peste e de tensão política. A descrição do desenrolar dos processos de amor revela que estes tinham de obedecer a um formalismo rigoroso, que impunha as diferentes fases e ditava a configuração do registo escrito: as cores usadas por cada um dos partidos, o número de artigos e de linhas das intervenções (cf. 213). Este formalismo participa do divertimento associado à assembleia de amor, como tentativa de superar ou camuflar um mal-estar: «[l]e langage juridique sérieux, voire solennel, sert au jeu, la codification

minutieuse est à la fois amusement et trace d'une angoisse» (Cerquiglini-Toulet 1994: 50).

Os debates de casuística amorosa em molde de processo judiciário perseguem objectivos idênticos aos das reuniões regulares da assembleia, destinadas a promover concursos literários como os *Puys* e as *Chambres de rhétorique*, que existiam já antes no norte de França. Segundo os estatutos, a modalidade poética a adoptar dependia do momento do ano em que tinha lugar o *Puy*; os participantes poderiam ter de compor «balades» (Potvin 1886: 210), «amoureuses chançons de cinq couples dont la forme est la taille est assez notoire» (210), «serventois de cinq couples» (211) ou «dittierz, complaints, rondeaux, virelays, balades, lays» (213). A *Court d'amours* assume também, portanto, um papel de codificação da poesia: a forma poética é imposta e os poetas têm de se conformar aos critérios enunciados, cabendo às damas a responsabilidade de «jugier à leur noble avis et bonne discrécion» (210). Mas os estatutos prevêem também a intervenção dos conservadores e ministros, cuja apreciação se sobrepõe, de forma implícita, à das damas, visto que, se eles detectarem uma lacuna formal numa composição premiada, esta deverá ser reavaliada. A vocação codificadora desta corte não se limita, no entanto, ao estabelecimento de correspondências fixas entre modalidades poéticas e festas. Os estatutos determinam igualmente os casos em que deve usar-se um refrão, estabelecem a obrigatoriedade de os ministros comporem para cada assembleia uma balada sobre um refrão particular e impõem aos poetas que querem elaborar um «serventois» numa das cinco festas da Virgem Maria depois de terem participado, em Maio, com uma cantiga, que partam dessa composição prévia.

A dimensão competitiva e de emulação característica desta sociedade, cujos membros querem evidenciar o seu talento, corresponde ao contexto particular da corte francesa e tem tanto de ambição poética quanto de envolvimento nos jogos de poder

então em curso. Afinal, a «*Cour amoureuse* n'est pas un 'beau salon littéraire' – selon la formule de Huizinga – mais plutôt un épiphénomène reflétant une réalité socio-historique» (Bozzolo & Loyau 1982: 4)<sup>8</sup>. Apesar de promover um ambiente lúdico e festivo, como realça a evocação das festas e banquetes (cf. Potvin 1886: 212), e a poesia de temática cortês, objectivo pelo qual foi instaurada, ela revela-se também palco dos confrontos entre os príncipes, proporcionando o recrutamento de membros associados a um partido ou a outro e a ascensão de funcionários da administração, que, investidos de um saber de corte, cada vez mais valorizado, dominam o registo discursivo, facto bem visível nos armoriais da *Court d'amours* (cf. Bozzolo & Ornato 1986: 162).

Na Península Ibérica, a poesia de corte também se destaca pela codificação, que tem talvez na composição pelos consoantes – adopção, num texto segundo, não apenas da modalidade poética do texto primeiro, mas também do seu esquema rimático e das suas rimas – a sua marca mais visível. Particularmente frequente na pergunta/resposta, de cuja elaboração se tornou um dos critérios, esta regra é, no entanto, aplicável em composições de índole diversa.

A codificação favorece a dimensão competitiva do exercício poético e pode traduzir-se por outros critérios que não os estritamente formais, que implicam a retoma de um refrão, como descrito nas diversas modalidades compositivas previstas para as assembleias da *Court d'amours*, ou de uma composição, como sucede com a glosa. Esta, ao obrigar o poeta a introduzir numa estrutura nova os versos do poema glosado, submete o texto de partida a um exercício de amplificação que requer uma mestria retórica capaz de elevar a composição glosadora a um patamar de reconhecimento estético tão elevado quanto o do modelo, quando não superior. No cenáculo de Charles

---

<sup>8</sup> Neste sentido, Tracy Adams considera determinante o envolvimento de Isabeau de Bavière na instituição da *Court d'amours* e afirma que é à luz do papel de mediadora assumido pela rainha que esta assembleia deve ser avaliada. Segundo ela, a função de juiz atribuída às damas e que a rainha muito provavelmente exerceu, embora não haja provas da sua participação efectiva nos concursos, constitui uma metáfora da sua mediação política (cf. 2010: 149-165).

d'Orléans, os poetas que gravitavam em torno do Duque elaboraram uma série de doze baladas que adoptavam como refrão o *incipit* de uma composição do Príncipe, rivalizando no engenho necessário ao desenvolvimento do tema inicial, num trabalho que incidia na estrutura interna do verso e buscava efeitos de rima portadores de sentidos originais. No *Cancioneiro Geral*, uma composição colectiva desencadeada por uma trova de Fernão da Silveira em louvor de D. Filipa de Vilhena inclui dezassete coplas que retomam o tema inicial e são elaboradas em condições similares às do concurso de Blois.

Os contextos de produção da poesia de finais de século XIV e do século XV são análogos por toda a parte, pois estão intimamente ligados ao universo da corte que impõe aos poetas, tributários do ambiente lúdico e competitivo do paço, assimilar na sua prática as características próprias do microcosmo em que se integram, revelando-se ainda hábeis na arte da versificação e eruditos, com domínio da retórica nas suas realizações forense, epidíctica e argumentativa. O poder da escrita adquire importância crescente; a máquina burocrática do estado torna-se mais complexa, exigindo o recrutamento de profissionais especializados, o que se reflecte também na poesia, pois muitos funcionários da administração régia são igualmente exímios poetas. Segundo Jacqueline Cerquiglini-Toulet, «ce qui frappe dans la charte de la Cour d'Amour et qui l'ancre profondément dans la problématique morale et littéraire des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, est que le chant, la composition poétique ne sont conçus qu'enregistrés, mis par écrit. La nouvelle mémoire est de papier» (1994: 54). O que se passa com a *Court d'amours* verifica-se também no contexto cancioneril ibérico, onde o objectivo dos compiladores é precisamente guardar para a posteridade a memória dos textos.

## 2. A MEMÓRIA DA POESIA DE CORTE: ANTOLOGIAS E CANCIONEIROS

Como vimos no primeiro capítulo, a poesia de corte tem, pelo contexto peculiar em que se insere e apesar da complexidade que por vezes alcança, uma dimensão performativa, necessariamente circunstancial e efémera. Contudo, o facto de haver quem a registasse por gosto pessoal e para leitura privada e quem a coleccionasse para deleite próprio e alheio permitiu que esta poesia fosse preservada e chegasse até nós, conferindo a cancioneros e antologias como os que constituem o nosso *corpus* uma função verdadeiramente memorial. Guardiães dos textos, esses volumes, sejam eles manuscritos ou impressos, tornam-se também testemunho da existência de círculos poéticos, quer de redacção colaborativa, quer de leitura, e da própria recepção da poesia, realçando múltiplos processos de interlocução, patentes, por exemplo, na poesia concursal de Blois e em modalidades poéticas como a glosa, a pergunta-resposta e a ajuda.

### 2.1. Categorias poéticas e interlocução nas grandes colecções francesas

#### 2.1.1. Glosa

A prática poética exercida em Blois, na corte literária de Charles d'Orléans, partilha similaridades com a glosa, modalidade que os poetas do espaço ibérico trabalharam e que está representada nos cancioneros do período temporal em que nos focámos. Com efeito, os poemas do *Concours de Blois*<sup>9</sup> e as demais composições em que os autores trabalham em torno de um *incipit* comum<sup>10</sup> lembram as glosas de motes ibéricas, na medida em que os poetas desenvolviam as suas composições a partir de um

---

<sup>9</sup> Pierre Champion discorda desta designação, considerando que «[à] vrai dire, il n'y eut jamais un concours, mais seulement un thème à développer» (1975: 26n), enquanto Jane Taylor se refere ao conjunto como «les ballades de contradictions» (2010: 142n).

<sup>10</sup> Alguns autores incluem na poesia de «concours» todos os poemas elaborados em torno de um *incipit* (cf. Dara 2003: 40 e Galderisi 2007: 106).

mote. O manuscrito pessoal de Charles d'Orléans, que se destinava a receber a produção poética do Príncipe mas foi acolhendo também os poemas dos seus cortesãos, amigos, hóspedes e familiares (cf. Taylor 2010: 141), é o único testemunho que contém a totalidade das treze baladas do referido concurso e o seu carácter colectivo (cf. Lucken 2012: 79) é reforçado pelo facto de reunir ainda outros conjuntos de poemas elaborados a partir de um mesmo *incipit* – como «En la forest de Longue Actente» ou «Des amoureux de l'observance» –, que delas se distinguem apenas pela forma poética utilizada, o rondó, conformando-se cada grupo ao modelo instituído pelo poema inicial. O exercício de escrita desenvolvido na corte de Blois é também um processo que promove a igualdade, em parte decorrente do seu carácter colectivo. O Príncipe interage com nobres de alta linhagem, como René d'Anjou, mas também com pessoas de condição social mais humilde, como o seu médico, Jehan Caillau, o seu escudeiro, Gilles des Ourmes, e Vaillant, um dos seus favoritos e escudeiro do Conde de Foix, igualmente chamados a compor. Na criação literária não há distinção de classes, todos estão em pé de igualdade e todos são acolhidos, mesmo Villon, desde que participem com a elaboração de versos, quase sempre organizados em baladas e rondós.

A balada é composta por três estrofes idênticas de oito a onze versos (octossílabos, decassílabos ou heptassílabos) e um «envoi», copla final de menor dimensão, geralmente correspondente à segunda metade das anteriores e introduzida pela palavra «Prince». Todas as estrofes terminam por um refrão de um ou dois versos, de carácter conclusivo: «si l'on veut bien saisir l'organisation de ces poèmes, il faut comprendre le rôle du refrain. Il ne s'agit plus, comme dans le virelai, d'un encadrement, d'«encerclement» essentiellement mélodique, mais bien d'un «enchaînement» logique» (Poirion 1978: 377). O autor do *Traité de l'art de rhétorique* também já tinha referido a relação entre o refrão e cada estrofe e a necessidade de os

harmonizar: «Et doit estre le scens rapportés et refferez de chascune clause a cellui reffrain, comme il appert a autres balades» (Langlois 1902: 205). A estrutura tripartite da balada e o papel desempenhado pelo refrão favorecem o desenvolvimento de uma argumentação progressiva.

No *Concours de Blois* são bem visíveis a capacidade da poesia para transcender as hierarquias sociais e a centralidade da balada entre as formas poéticas cultivadas, pois uma primeira, cujo *incipit* é «Je meurs de soif en couste la Fontaine» (Fox & Arn 2010: 186)<sup>11</sup>, serviu de motivo inspirador a uma série de doze. Quase todas adoptam o mesmo *incipit*, mas há duas que nele apresentam significativa variação: «Je n'ay plus soif, tairie est la Fontaine». É o próprio Príncipe quem primeiro transforma a imagem inicial, assente numa contradição que lembra o mito de Tântalo, numa outra em que os elementos nucleares – os substantivos «soif» e «Fontaine» – são reinvestidos no sentido de sugerir uma antinomia aparentemente menos marcada, que será, no desenvolvimento da balada, amplificada, pois, como sublinha Jane Taylor, Charles d'Orléans «does not resolve the paradox of his first ballade» (2001: 62), evidenciando antes a dilaceração do sujeito lírico em torno dos dois pólos opostos da razão e da loucura: «Folie et Sens me gouvernent tous deux» (Fox & Arn 2010: 220). Apenas outro poeta retoma este *incipit* (238)<sup>12</sup>, adoptando um esquema rimático análogo na primeira parte da estrofe e ligeiramente diferente na segunda, onde, por ter escolhido a oitava, enquanto Charles d'Orléans preferira a sétima, intercala entre as duas rimas C, a rima B: ABABBCBC. Esta balada destaca-se também pelo trabalho em torno da cesura, que divide o verso em dois hemistíquios de quatro e seis sílabas e permite acentuar o carácter antinómico do poema

---

<sup>11</sup> Adoptámos a edição de John Fox e Mary-Jo Arn, porque reúne a totalidade dos poemas contidos no manuscrito Paris Bnf Fr. 25458, entre os quais as baladas do *Concours de Blois*, enquanto a edição de Virginie Minet-Mahy e Jean-Claude Mühlethaler, publicada no mesmo ano, não inclui, por razões de espaço, todas as composições do manuscrito de referência.

<sup>12</sup> Gert Pinkernell propõe atribuir a Fredet, favorito de Charles d'Orléans, as baladas «Je n'ay plus soif, tairie est la Fontaine / Repeu suis de competente viande» e «Je meurs de soif auprès de la fontaine / Suffisance ay, et si suis convoiteux» (1985: 68).

com base num movimento pendular. Assim, por exemplo, a cesura depois de «ne meur» reforça o sentimento de incerteza do poeta, assente na formulação negativa que recai sobre os adjetivos «vert» e «meur», reenviando para o refrão «Entre deulx eaus, comme le poisson, noue». Já a cesura após «lieux», que remete para o segundo hemistíquio a expressão «ça et la», sublinha a errância do sujeito poético, reforçada pela posterior colocação paralela, em versos sucessivos, dos pares «l'ung ne l'autre» e «l'une et l'autre».

Nesta balada, o trabalho de reescrita realizado em torno do *incipit* introduzido por Charles d'Orléans e da imagem metafórica a ele associada corresponde às glosas do espaço ibérico em que um poema de partida serve de motivo para a elaboração de novos versos. As outras baladas que integram o *Concours de Blois* obedecem ao mesmo intuito; contudo, o trabalho de reescrita revela contornos diferentes consoante os poetas.

A balada anónima cujo refrão é «C'est plus fort fait que ouvrier par nigromance» (Fox & Arn 2010: 246) representa um exemplo interessante de reelaboração da metáfora inicial associada ao amor. O poeta introduz vários termos técnicos, que funcionam por pares opostos: «Declinable, sans declinacion», «Sillogisant sans proposition», «Emptimeme sans quelque consequence», «Diffinient je fois description», «Incomplexif, avant complexion». Em nota, os editores referem, relativamente a este último verso, que «*Incomplexif avant complexion* means the expression missing from the beginning, hence the translation “having an end but no beginning”, characteristic of the antithetical nature of the whole poem, bases throughout on grammar and medieval rhetoric inherited from Latin» (883). O recurso à terminologia retórica e gramatical organizada em torno de pares opostos ou indiciadores de uma forma de incompletude reforça o carácter antinómico do poema. Contudo, e neste ponto reside a originalidade da balada, a antinomia assim construída revela-se mais subtil que em outros poemas



onde as imagens antitéticas são clássicas. A referência às noções de substância e acidente – «Et l'accident je mue en substance» –, representando a primeira, segundo Aristóteles, «l'être au sens premier et fondamental» (Mansion 1946: 354) e a segunda predicados cuja natureza obriga a que sejam «attribués à quelque sujet autre qu'eux-mêmes» (357), participa dessa construção implícita da antinomia constitutiva do poema, uma vez que ambas as noções se definem uma por oposição à outra (cf. 367).

Comentando a mesma balada (Fox & Arn 2010: 246), Adrian Armstrong nota que o verso «Irregulier, je suis de l'observance» introduz uma analogia religiosa e associa o adjetivo «irregulier» à imagem monástica da ordem de São Francisco de Assis, a qual preconiza a estrita observância das regras primitivas, o que nos obriga, segundo ele, a ler «*irregulier* in a different sense, as referring to the secular than the regular clergy, while also alluding to the earlier group of poems on the *amoureux de l'observance*» (2012: 88). É também significativo que a cesura ocorra após «irregulier», de forma a acentuar a oposição com o segundo hemistíquio, que reenvia para o *incipit* «Des amoureux de l'observance», que, desenvolvido por Charles d'Orléans e alguns companheiros, é uma adaptação da divisa «Les religieux de l'observance», adoptada pelos Franciscanos, também designados por *Cordeliers*, metaforicamente reorientada pelo poeta no sentido de sublinhar a devoção dos amantes ao deus Amor (cf. Fox & Arn 2010: 877-878).

Estes dois hemistíquios são portadores de uma tonalidade irónica velada que parece dirigida à temática cortês e, através do adjetivo «irregulier», às rigorosas imposições da ordem de São Francisco. O verso e o poema na sua totalidade são representativos do carácter prazenteiro de alguma poesia produzida na corte num tempo de transição: «[d]ans les cours chevaleresques le jeu avait la cohérence et la consistance de la vie. Dans les salons mondains la vie aura la légèreté et la vanité du divertissement.

La poésie de cour reflète ce changement tout au long des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles» (Poirion 1978: 83).

O trabalho poético realizado pelo autor destes versos inscreve-se no contexto competitivo e lúdico da corte em que todos queriam dar mostras de agudeza e erudição. Na mesma linha, a balada de Villon (Fox & Arn 2010: 238-240) ilustra o conceito de dialéctica intertextual que Jane Taylor (2001: 15), retomando a terminologia de Gruber, descreve como uma habilidade do poeta para apreender e superar os predecessores, qualidade que constitui um passaporte para alcançar o reconhecimento poético e social. O desejo de afirmar a própria perícia e suplantar o modelo é visível na forma estrófica e métrica adoptada, pois, enquanto Charles d'Orléans escreveu a primeira balada em estrofes de sete versos decassílabos, Villon elegeu a décima, também em decassílabos, ou seja, o *dizain carré*<sup>13</sup>. Thomas Sébillet, autor de uma arte poética publicada em 1548, considera esta forma estrófica, que associa ao epigrama,

«de plus grande perfection: ou pource que le nombre de dis, est nombre plein ou et consommé, si nous croions aus Arithmeticiens (...). Quoy que soit, c'est le plus communément usurpé des savans, et le doy estre de toy. Enten donc que réguliérement au dizain lés 4. premiers vers croisent, et lés 4 derniers: ainsy deus en restent a asseoir, dont le cinquième symbolise en ryme platte avec le quart et le sizième avec le settième pareillement» (Sébillet 1910: 110-111).

François Rigolot observou que «la 'régularité carrée' du dizain s'accorde bien avec le choix d'un art sévère et difficile, avec la recherche d'effets stylistiques appropriés à ce choix, effet d'insistance et de concentration» (1982: 184). Villon recorre à aliteração «for structuring and shaping a line and for bridging a medial pause» (Taylor 2001: 65), mas este recurso favorece também o efeito de insistência e concentração apontado como próprio do *dizain carré*. Em «Nu comme ung ver, vestu en president» (Fox & Arn 2010: 238), a aliteração em «v», situada imediatamente antes e depois da cesura, reforça o paradoxo entre dois hemistíquios que fazem coincidir a mais total indigência com a

---

<sup>13</sup> A mesma escolha fez Jehan Caillau, optando também pelo *dizain carré*, com o seu esquema rimático particular: ABABBCCDCD.

opulência e o poder<sup>14</sup>. Adiante, a aliteração em «f», em igual contexto métrico, serve para realçar a incerteza do poeta: a cesura separa agora a forma verbal «fais» (Fox & Arn 2010: 240), na negativa, e o advérbio «fors», que marca a exceção, realçando a oposição entre as duas partes do verso, a primeira das quais associada a «doubte», cuja ausência sublinha, e a segunda à expressão «en chose certaine», que denuncia a inexistência de certezas; uma declaração anula a imediatamente anterior, com reforço do sentimento de precariedade que se pretende destacar.

Villon, exímio na arte da versificação, também se singulariza na reapropriação de imagens propostas por outros. «Chault comme feu, et tremble dent à dent» (238) constitui uma feliz reformulação do segundo verso do poema de Charles d'Orléans (186). Neste caso, a intertextualidade dialéctica permite salientar o engenho do poeta que fragmenta a imagem do fogo e a torna mais concreta ao retomar este motivo a um verso de distância (cf. Taylor 2001: 66).

A emulação entre os poetas da corte de Blois, evidente nos exemplos precedentes, não exclui, porém, práticas colaborativas como a que parece ter estado na origem das baladas de Jehan Caillau e Gilles des Ourmes e que, explicando que elas partilhem, além das rimas em «-aine» e «-eux», provenientes dos dois versos tomados de Charles d'Orléans, a rima em «-ie», que lhes é própria, e o refrão, muito similar (cf. Taylor 2001: 63), dá uma outra feição à natureza colectiva da poesia do círculo de Blois.

Noutro âmbito, merecem também atenção quatro baladas trocadas entre os Duques de Orleães e da Borgonha, em que, além do desafio poético, está em causa matéria de natureza diplomática e política, pois Charles d'Orléans negocia a ajuda do

---

<sup>14</sup> Este verso, e sobretudo o hábil recurso à aliteração judiciosamente articulada antes e depois da cesura, corrobora a leitura que Gert Pinkernell faz da balada, quando diz que esta reflecte «certains problèmes existentiels du poète à une époque donnée de sa vie: ses affres de courtisan marginal à Blois, affres qu'il veut faire comprendre à son mécène du moment, Charles d'Orléans» (1985: 65-66).

primo, Philippe de Bourgogne, para a sua libertação em troca da defesa dos interesses borguinhões. O intercâmbio epistolar entre os dois Príncipes vai ao encontro das observações de Daniel Poirion:

«[L]a ballade est une sorte de lettre poétique; sa fonction est celle du *message*, un message développé, explicite, raisonné et non un simple signal tel que le rondeau. Il est frappant de voir que les princes et les chevaliers ont choisi cette forme pour établir une correspondance authentique. En face du sérieux officiel et conventionnel du chant royal, le message de la ballade paraît plus sincère» (1978: 368).

As respostas de Philippe de Bourgogne (Fox & Arn 2010: 280 e 282; 284 e 286) transformam, nos dois casos, o refrão da balada de Charles d'Orléans no *incipit* a partir do qual redige a sua missiva, o que denota o carácter desse exercício, não propriamente lúdico, dada a natureza do assunto tratado, mas ainda competitivo, no sentido de que permite ao autor afirmar poeticamente a argúcia indispensável nas negociações em curso: «[L]e dialogue de ces deux ballades-lettres est d'autant plus tendu que la négociation entre les deux interlocuteurs repose sur leur habileté revendiquée à manier la parole» (Doudet 2010: 136).

Ao citar o refrão alheio no início da sua balada, o Duque da Borgonha proclama a inscrição do seu discurso no seguimento do do interlocutor, mas o processo glosador a que submete o verso anuncia também a dissociação do texto anterior. Sendo a glosa uma forma de apropriação do discurso de outrem, reinvestido numa outra estrutura textual, é judiciosa a colocação do verso do refrão em posição de *incipit*, por revelar um movimento duplo de aproximação e distanciamento. Se a emergência de um discurso político no final da Idade Média é indissociável da afirmação da subjectividade do poeta que o exprime, agora consciente da importância da sua palavra (cf. Blanchard & Mühlethaler 2002: 58), as baladas evocadas participam desse processo, porque dão voz a dois homens que ambicionam ter um papel de relevo na cena diplomática e política e não se coíbem de exprimir cada um os seus interesses próprios.

A construção, que aqui se observa, de um texto novo a partir de um verso alheio, não difere, no essencial, do observado nas baladas do *Concours de Blois*, ainda que a demonstração da perícia literária tenha por objectivo, num caso, a conquista ou manutenção de uma posição social na corte e, no outro, a possibilidade de submeter o outro, que é o que está realmente em causa nos versos dos dois Príncipes. A interlocução que assim se desenha é, pois, reveladora do funcionamento da sociedade cortesã e aristocrática, uma vez que os poemas deixam ver, por detrás do lúdico, as malhas das relações de poder e que a incorporação do discurso alheio no próprio pode, no limite, traduzir uma forma de aniquilamento do outro, simbolicamente submetido através desse gesto.

O trabalho em torno de um mesmo *incipit* assume também a forma do rondó, modalidade poética que o Príncipe, de regresso do cativo, praticou largamente e foi impondo na corte. A evolução do rondó, forma fixa de difícil caracterização, conheceu várias fases até ao século XV. De Adam de la Halle a Guillaume de Machaut, esta forma poética era constituída por oito versos e apresentava um refrão de duas rimas (cf. Cerquiglini 1988: 48). Depois, o refrão foi-se alongando, passando de dois a três versos («rondeau tercet»), a quatro («rondeau quatrain») e a cinco («rondeau cinquain»). Baudet Herenc, no *Doctrinal de la seconde rhétorique* dá exemplos dos diversos modelos de rondós (cf. Langlois 1902: 189-191), e esta versatilidade será igualmente assinalada pelo autor de *L'Instructif de la seconde rhétorique*, editado por Vêrard<sup>15</sup>, que também menciona a possibilidade de terem seis e sete versos: «Les ungs pour couplet / Si ont deux lignes concedentes / Pour le premier couplet complet / Les autres trois vers, autres quatre / Les autres cinq vers, autres six / Les autres sept pour eux esbatre» (1910:

---

<sup>15</sup> Eugénie Droz e Arthur Piaget consideram que o tratado de retórica que inaugura a antologia bem como os textos *La Doléance de la mégère* e *Le Donnet baillé au feu roy Charles huystieme de ce nom* são atribuíveis a Regnaud Le Queux e defendem ainda que, se o *Infortuné* for Regnaud, então será ele o compilador do *Jardin de plaisance* (cf. 1925: 38-39).

6v). A estrutura do rondó é assim constituída por três estrofes, que se articulam em torno de duas rimas AB<sup>16</sup>. Os primeiros versos da primeira estrofe são retomados nas estrofes dois (chamada *ouvert*), e três (o *clos*). Se a primeira estrofe do rondó tiver dois versos, a segunda retomará apenas o primeiro, enquanto na terceira ambos serão retomados, sempre em posição final, naquela que é a regra para os «rondeaux simples»<sup>17</sup>. A repetição do refrão tem, contudo, levantado muitas dúvidas à crítica, e, se a situação é relativamente clara para o «rondeau simple», no que concerne aos outros tipos de rondó, a questão é mais complexa (cf. Cerquiglini 1988: 50). Nos «rondeaux quatrains» e «cinquains», a regra parece ser a retoma parcial do refrão: «[o]n voit souvent une pause, ou des mélismes après le deuxième vers du quatrain ou le troisième vers du cinquain, et même après le premier vers. (...) Il faut se référer au sens pour déterminer la forme qui convient le mieux à chaque poème» (Poirion 1978: 338). Todos os rondós do nosso *corpus* são destes dois tipos e todos retomam em refrão pelo menos o primeiro verso<sup>18</sup>.

Claudio Galderisi conta um total de vinte e um *incipit* que deram lugar à elaboração de setenta e cinco poemas, vinte e sete da autoria de Charles d'Orléans e quarenta e oito de poetas do seu círculo (2007: 106-107). Um dos *incipit* de maior fortuna foi «En la Forest de Longue Actente», desenvolvido pelo Príncipe numa balada e por dez poetas noutros tantos rondós. Esta forma de colaboração confirma a vertente igualitária do exercício de escrita na corte de Blois, onde, além de Marie de Clèves, esposa do Duque, vários outros poetas, de alta condição social ou não, convivem e compõem.

---

<sup>16</sup> Sobre a estrutura do rondó e as diversas sequências rimáticas possíveis a partir dos rondós «tercet» e «quatrain» veja-se Daniel Calvez (1982: 461-469). Daniel Poirion, ao tratar a evolução desta forma poética, aborda as várias combinações rimáticas do refrão e observa que as grandes etapas foram as seguintes: AB-ABB-ABBA-AABBA (1978: 333-344).

<sup>17</sup> Como vemos a terminologia usada pelos tratadistas não é uniforme, para Baudet Herenc o «rondeau simple» corresponde ao «rondeau quatrain».

<sup>18</sup> O rondó de Vaillant não introduz na copla intermédia o refrão (cf. Fox & Arn 2010: 596).

A escolha do rondó para glosar um *incipit* e transformá-lo no ponto de partida de um novo poema tem uma dupla explicação: «[l]e rondeau a correspondu a une pratique sociale. Il est lié d'une part au jeu amoureux des cours, d'autre part aux *puys* (...) Le rondeau est pensé comme une activité facile et gracieuse» (Cerquiglini 1988: 55). Sem excluir esta vertente lúdica, a interacção entre Fredet e Charles d'Orléans (Fox & Arn 2010: 576) ilustra a dimensão social do rondó, tanto pela matéria abordada como pelo poder conferido à escrita enquanto factor de nivelamento. A proximidade entre ambos os poetas é perceptível nos versos de Fredet pelo apelo directo a Charles d'Orléans, materializado nas formas pronominais da segunda pessoa do plural, usada como fórmula de cortesia, e na junção do gerúndio «*priant*» com o substantivo «*ayde*», que configuram a isotopia do pedido de ajuda e simultaneamente uma forma de *captatio benevolentiae*, originalmente colocada a meio do poema. A mesma proximidade se dá a ler na que existe entre os textos, visível pela retoma de um mesmo *incipit*, mas sobretudo pelas personificações que neles criam um efeito de eco: no universo criado por Fredet, surge Soussy com os seus sabujos; no rondó do Duque, irrompe a guia Dure Rigueur. O diálogo entre os dois poetas privilegia a continuidade das imagens e situa os dois textos num mesmo plano alegórico, tão ao gosto do senhor de Blois.

O verso «*Irregulier, je suis de l'observance*» (246), já comentado, reenvia para o refrão de uma balada de Charles d'Orléans (190) que é retomado como *incipit* de dois rondós, da autoria do Príncipe (582) e de Vaillant (596), mas também inserido, integralmente ou em parte, noutras composições que prolongam a metáfora religiosa iniciada pelo Duque na balada e depois retrabalhada no rondó, instaurando um diálogo entre poetas e textos.

A balada e o rondó do Príncipe ilustram o princípio de reescrita realizada a partir do reinvestimento de um verso e de uma imagem, que, quando integrados noutra

estrutura, adquirem valor poético diferente. O *incipit* «On parle de religion» (Fox & Arn 2010: 190) anuncia o foco metafórico da balada, indissociável da isotopia da religiosidade; e o substantivo «gouvernance», que pressupõe o conceito de «regra de vida» e é passível de integração no apartado da consciência moral (cf. Poirion 1967: 19), remete implicitamente para a ordem de São Francisco de Assis. Observa-se, na primeira estrofe, um gradual rigorismo, que, sugerido pelos adjectivos «estroitte», «ardent» e «dure», intensificadores da austeridade associada aos substantivos que qualificam, culmina no refrão. O início da segunda estrofe dá continuidade à evocação da vivência espiritual dos frades da ordem franciscana – «Toujours par contemplacion / Tiennent leurs cuers raviz en transe» – de forma que, omitindo o refrão, a analogia entre os religiosos e os amantes não é imediatamente perceptível. Contudo, a partir do verso «Au hault Paradis de Plaisance», a metáfora torna-se mais explícita, associando características do *modus vivendi* dos Franciscanos a noções que remetem para o campo da lírica cortês, no que constitui uma representação da prática da reificação típica do sistema alegórico do poeta (cf. Strubel 1990: 167-186).

A balada inscreve-se num *continuum* lírico e imagético, ao assimilar o serviço de amor ao serviço a Deus, realçando os sacrifícios que tal analogia impõe e a devoção dos amantes. A partir do centro poético representado pelo refrão, o vocabulário religioso irradia em todo o texto (cf. Minet-Mahy & Mühlethaler 2010: 625) e reforça a analogia.

O motivo «Des amoureux de l'observance» será retomado anos mais tarde, cerca de 1454-1455 (cf. Dara 2003: 68), por Charles d'Orléans e Vaillant que citam o refrão em *incipit*. A reelaboração do tema pelo Príncipe (Fox & Arn 2010: 582) afasta-se claramente do primeiro poema, pois a metáfora religiosa apenas subsiste no *incipit* e no refrão, mas o rondó distingue-se também da balada pela referência ao tempo que, dada a circularidade da forma poética, ligada ao facto de o verso do *incipit* ser também o do



refrão, parece obsessiva. Na primeira estrofe, a oposição entre passado e presente, sugerida pela colocação de «passé» no fim de um verso e de «A present» no início do seguinte, marca o enfado do poeta com o serviço de amor, explicitamente assumido no adjetivo «lassé». Contudo, o desconforto que exprime perante a vassalagem amorosa não o conduz a uma rejeição definitiva, pois as lembranças do tempo em que seguia as regras da ordem são agradáveis e gosta de as evocar – «Je prends d'en parler plaisance». O encavalgamento «lassé / du tout» traduz o cansaço de quem já não se sente atraído pelos assuntos amorosos e, na última estrofe, lembrando, numa visão desencantada, que o serviço de amor lhe trouxe muitos dissabores e poucos bens, o poeta evoca a própria morte e revela o sentimento de desengano que experimenta no momento da escrita.

Este rondó deu origem a um diálogo com Boucicaut, que lhe retoma o *incipit*, submetendo-o a um processo de fragmentação, com inserção dos dois substantivos em versos distintos (Fox & Arn 2010: 600). O procedimento visa realçar os dois elementos da metáfora que a separação, paradoxalmente, reforça, pois a sua localização no verso, em posição final e mediana, atrai o olhar do leitor que os une novamente. É interessante, nos dois poemas, a referência à idade: enquanto Boucicaut recorre aos adjetivos «jeunes» e «vieux» e evoca explicitamente a idade avançada do Duque, este joga com a alternância dos tempos verbais para sugerir a passagem do tempo (600-602).

Ripostando ao seu interlocutor, que o condena por se demarcar dos amantes que seguem a regra da ordem, Charles d'Orléans defende-se, dizendo que o abandono do serviço de amor lhe foi imposto pela idade: «Or m'en a bouté hors Vieillesse». Nos dois poemas de resposta que elaborou, o Príncipe não cita o *incipit* e o refrão do rondó e da balada no início, mas sim no sexto verso. No primeiro rondó de resposta (600-602), Charles d'Orléans retoma, em *incipit* e na negativa, parte do verso «Lesser tout, c'est ypocrisie» e no segundo (602-604) adapta o refrão do segundo poema que Boucicaut lhe

endereça. A deslocação do verso inicial parece indiciar que a relação com o rondó de partida é indirecta, realçando-se o vínculo com os poemas de Boucicaut a quem responde. Contudo, a relação dos dois rondós de resposta com o texto de partida é evidenciada pela retoma do verso do *incipit* e pela referência ao tema da velhice, já presente no poema inicial. Estes três rondós do Príncipe destacam-se também por revelarem as preocupações existenciais do poeta ou, em palavras de Florence Bouchet, «sa quête de sagesse» e serenidade (2012: 21-22). Esta autora refere ainda que o processo de escrita do Duque traduz «une expérience éthique, voire ‘un exercice spirituel’» (22), o que confirma a nossa leitura dos três textos e sobretudo do primeiro, que é autónomo, ao contrário dos seguintes, que fornecem uma resposta ao ataque de Boucicaut. Nesse primeiro rondó, que inspirou Vaillant, Georges Chastelain e Olivier de La Marche, o Príncipe introduz o tópico do *memento mori*, consciente de que a mortalidade é condição de todo o ser humano<sup>19</sup>.

Na sua composição, Vaillant conserva o *incipit* «Des amoureux de l’observance» (Fox & Arn 2010: 596). O seu rondó, que partilha com a primeira balada a evocação da mendicância associada aos frades menores da ordem de São Francisco, base da analogia em torno da qual se estruturam os versos, destaca-se do conjunto por introduzir na copla mediana duas rimas novas, o que é de todo inusual, pois esta modalidade poética costuma estruturar-se sobre apenas duas rimas.

Olivier de La Marche (594-596), ao invés de Vaillant, não cita a integralidade do verso, retomando apenas o substantivo «observance». Mas, além de assimilar a metáfora religiosa iniciada por Charles d’Orléans, La Marche recorre, no seu rondó, à reificação, característica do sistema alegórico do Príncipe, procedimento que estreita a relação entre os seus versos e a balada inicial e favorece a dramatização do sofrimento dos

---

<sup>19</sup> O Príncipe também desenvolve este tópico em algumas baladas (cf. Bouchet: 29).

amantes. Também o trabalho em torno do ritmo enfatiza a relação entre os amantes e a metáfora religiosa. Há uma ruptura entre os dois primeiros versos de cada estrofe e os seguintes, uma vez que nestes a primeira parte do verso contém mais sílabas, enquanto nos primeiros acontece o inverso. A mobilidade da pausa interna proporciona efeitos de estilo interessantes, quebrando a monotonia de um ritmo demasiado regular. No primeiro verso, o corte após «amours», reforça e relembra que a temática do rondó continua a estar relacionada com a ideologia cortês. A pausa, ao separar as duas componentes mais importantes do universo cortês, que são o amor e as damas, realça-as na estrutura rítmica do verso. No terceiro verso, que introduz o nome de São Francisco, tornando explícita a metáfora religiosa, a maior extensão da primeira parte em relação à segunda cria uma forma de tensão que atinge o clímax no final do verso. Já os sexto e sétimo versos, apesar de apresentarem estrutura rítmica semelhante, retomando o primeiro hemistíquio menos extenso que o segundo, têm realizações sintáticas diferentes: no primeiro, a pausa ocorre após a forma verbal «Saint suis», remetendo para a segunda parte a expressão «de corde de Souffrance»; no segundo, o sintagma nominal «haire d'Aigre Desirance» está truncado pelo corte interno que separa o complemento determinativo do substantivo. Ambas as estruturas rítmicas proporcionam uma encenação das expressões metafóricas que realçam o aproveitamento da analogia religiosa. Este trabalho em torno da estrutura rítmica confere ao rondó de Olivier de La Marche uma dinâmica original no conjunto dos rondós que desenvolveram o *incipit* «Des amoureux de l'observance».

A intervenção de Georges Chastellain (Fox & Arn 2010: 596-598), poeta da corte de Charles le Bon, destaca-se pelo metro usado, pois, de todos os que escreveram sobre o *incipit*, foi o único que recorreu ao decassílabo. A cesura ocorre sistematicamente após a quarta sílaba, sendo a estrutura assimétrica. Contudo, a

regularidade do ritmo interno dos versos serve os intuitos poéticos do autor, que coloca em lugares estratégicos vocábulos que lhe permitem sublinhar a temática cortês associada, aqui, à religião do amor. O *incipit* é, desde logo, revelador da técnica eleita: a cesura após «serviteurs» tem por efeito realçar esse substantivo mas também o particípio passado «submis», deslocado para o segundo hemistíquio, resultando desta separação dos dois elementos uma encenação que reforça a ideia de submissão total dos amantes à regra. Os vocábulos «serviteurs», «soumis», «observance», situados em posições-chave da estrutura, reenviam para o *incipit* «Des amoureux de l'observance» sem o citar integralmente. A fragmentação do verso que serve de motivo poético e inspira uma nova composição torna mais presente a imagem inauguradora, na medida em que o poder de sugestão da única palavra dele retomada fortalece a imagem metafórica que ressurge no refrão das segunda e terceira estrofes do rondó.

Na última estrofe confirma-se o movimento anunciado na segunda e inverso ao da primeira, em que predominava a descrição do sofrimento e a submissão à religião do amor. O substantivo «souffrans» e os adjetivos «haulte» e «riche» terminam e iniciam, respectivamente, os hemistíquios do décimo primeiro verso. A contiguidade espacial aproxima noções que se excluem no contexto cortês, relação sublinhada, aliás, pela rima interna entre «souffrans» e «chevance». O trabalho em torno da cesura, à volta da qual se desenha a associação entre sofrimento e recompensa, reforçada pela rima interna, é a marca de Georges Chastellain neste certame poético. O poeta destaca-se pela recuperação dos efeitos de estilo que ela proporciona e que, aprofundados até ao limite, lhe permitem, primeiro, reforçar a metáfora religiosa da regra da observância e, depois, afastar-se, para terminar numa mensagem de esperança para os amantes, inscrevendo-se a contra-corrente do poema de Vaillant, dominado pela imagem da submissão.

As composições elaboradas em torno de um verso comum, ponto de partida para a criação poética, aproximam-se da glosa de motes praticada na Península Ibérica. Em ambos os casos, os poetas integram o elemento alheio numa nova estrutura acolhedora, englobando-o, de forma a que texto receptor e texto inserido se fundam harmoniosamente. Tanto na modalidade praticada em Blois como na glosa de motes do espaço português e castelhano, a colocação de um verso citado no início da estrofe tem um funcionamento análogo ao *versus cum auctoritate*, que consiste em «interpoler dans un texte, en l’y liant syntaxiquement, le plus souvent au début ou à la fin d’une strophe, un ou plusieurs vers d’un auteur classique» (Zumthor 1978: 160-161).

No círculo de Blois, a metáfora exibida no *incipit* é, frequentemente, reinvestida pelos poetas, afastando-se do poema inicial. Assim acontece com a balada e o rondó de Charles d’Orléans que integram o ciclo «Des amoureux de l’observance»: apesar de retomar a analogia entre o serviço prestado ao deus de Amor e o ascetismo dos frades da ordem de São Francisco que queriam viver de acordo com a regra, neste texto mais tardio o Duque já não evoca por analogia os *observantins*, pelo menos na sua dimensão puramente religiosa. O *incipit* surge agora em oposição ao sentimento de desalento de quem se mostra consciente da passagem inexorável do tempo e da chegada da velhice. Partindo de uma mesma imagem, o Príncipe propõe duas reflexões contrastantes, a segunda das quais ilustra a procura de serenidade de que falava Florence Bouchet. É sintomático que Vaillant, o único dos poetas a citar integralmente o verso, se tenha afastado do rondó, de que retomou a forma poética, aproximando-se dos termos da balada, pois trabalhou a imagem do frade mendicante, referido por Charles d’Orléans e essencial na construção da metáfora.

As poesias do círculo de Blois distinguem-se, assim, por um processo de escrita colaborativo, que se fundamenta num estilo «formulaire», pautado pela recorrência de

esquemas metafóricos emblemáticos de um entorno cultural que estimula a sagacidade dos seus membros e a emulação entre eles (cf. Minet-Mahy & Mühlethaler 2010: 32).

As práticas de interlocução que analisámos nos poemas produzidos na corte literária de Charles d'Orléans derivam de processos de escrita, reescrita e *amplificatio* de um verso em *incipit*. Porém, na França tardo-medieval, a escrita colaborativa pode também ser desencadeada por uma pergunta a que respondem vários poetas, como no poema das *Cent Ballades*, que se expande num debate acerca do primado da fidelidade sobre a inconstância, ou encenada por um antólogo, como Vérard no *Jardin de plaisance et fleurs de rhétorique*, onde a interlocução entre os textos, nuns casos efectiva, noutros criada pelo editor, se apoia na construção de uma dinâmica dialógica, sustentada em grande parte pelas rubricas.

### **2.1.2. Perguntas e respostas**

O texto das *Cent Ballades* foi elaborado por um grupo de cavaleiros poetas – Jean le Sénéchal, Boucicaut, Philippe d'Artois e Jean de Crésecque – quando regressavam de uma viagem à Terra Santa. A obra, que se apresenta como um debate, é de autoria colectiva, embora se admita ser Jean le Sénéchal o seu principal autor (cf. Raynaud 1905: XLI-XLIII). As primeiras quatro baladas introduzem as circunstâncias: um jovem cavaleiro pensativo é abordado por outro mais experiente, Hutin de Vermeilles, que, adivinhando o motivo do seu ensimesmamento, lhe narra a sua experiência amorosa e todos os benefícios que recebeu de Amor por ser leal. Da balada 5 à 17, Hutin enuncia-lhe os mandamentos que Amor lhe impôs. As regras integram não só os preceitos do amor cortês, mas também o código de honra que deve reger a conduta do cavaleiro tanto no campo de batalha como fora dele. Nas baladas seguintes, Hutin faz a apologia da lealdade e retoma, com maior pormenor, a exposição da sua experiência

amorosa, salientando o sentimento de felicidade que vivenciou e incentivando o jovem cavaleiro a seguir os preceitos de Amor. Na segunda metade da sua intervenção, previne-o dos riscos em que incorre se seguir o caminho contrário e faz uma lista exaustiva de todos os males que lhe acontecerão. Nas baladas 51 a 53, o cavaleiro enamorado promete a si mesmo seguir os conselhos de Hutin de Vermeilles. Estando absorvido nos seus amorosos pensamentos, é interrompido pela chegada de uma dama que lhe pergunta se está sinceramente apaixonado; responde que sim e ela oferece-se para lhe prodigar conselhos avisados. A exposição da dama, que representa a antítese das teses assumidas por Hutin de Vermeilles, ocupa as baladas 57 a 97, sendo, contudo, pontuada por diálogos com o cavaleiro, que reage aos seus conselhos; assim acontece, por exemplo, nas baladas 58 e 60, em que o jovem apaixonado reafirma a sua fidelidade à amada, e nas baladas 94-98, em que contradita as teses da interlocutora. Como percebe que não o consegue convencer, ela propõe-lhe submeter o caso à arbitragem de terceiros, o que ele faz, pedindo a Boucicaut, Philippe d'Artois e Jean de Crésecque que se pronunciem. Todos escolhem o partido de Hutin de Vermeilles e defendem a lealdade e a fidelidade no amor. Na parte final da sua intervenção, a dama refuta as acusações do antagonista, alegando nunca ter defendido a deslealdade, nem a falsidade. As duas últimas baladas são assumidas pelo jovem enamorado que sumaria as posições defendidas pelas autoridades consultadas e na balada 100 formula a pergunta disjuntiva a que responderão outros treze poetas.

O debate estrutura-se, pois, em torno de uma pergunta dilemática, à maneira dos *jeux-partis*, que também propunham temas de casuística amorosa e tinham de ser decididos por um juiz, mas desenvolve-se diferentemente deles, com os dois contendores a defenderem a sua opção, não em coplas alternadas, mas numa balada ou num «chant royal» alternados, aproximando-se da pergunta/resposta como era praticada

na Península Ibérica, pelo facto de tanto o enunciado interrogativo, aqui de natureza polémica, como as respostas serem inseridos em composições autónomas. Embora a explicitação das características do género ibérico não caiba no presente apartado, não podemos deixar de referir que um certo paralelismo formal existente entre a balada 100 e as respostas, resultante da adopção da mesma forma poética, fazem pensar nos critérios formais que ajudam a defini-lo (cf. Chas Aguión 2002: 92-96). E nem o facto de as novas composições, com excepção da quinta, da autoria de Jacquet d'Orléans, divergirem nas estruturas estróficas e rimáticas da balada em que a pergunta é formulada altera a percepção geral das afinidades entre esse epílogo do poema das *Cent Ballades* e a pergunta/resposta cancioneril<sup>20</sup>.

Como já sublinharam Gaston Raynaud (1905: LVI-LXX) e Robert Cottrell (1964: 517-523), as treze respostas podem organizar-se em três grupos. O primeiro é constituído pelas composições de dois poetas que rejeitam as teses defendidas por Hutin de Vermeilles (baladas 1 e 2); o segundo, por sete composições em que a constância no amor é erigida em norma de conduta obrigatória para os amantes (baladas 3, 5, 6, 8, 9, 11 e 12)<sup>21</sup>; o terceiro, pelas de quatro poetas que se mantêm neutros (baladas 4, 7, 10 e 13). Esta divisão, que reflecte a idade dos respondedores, corresponde, em palavras de Cottrell, a um conflito de gerações que opõe «l'exaltation idéaliste (et folle, puisqu'elle aveuglait les jeunes chevaliers sur les réalités de la guerre qui amènerait leur mort) et la sagesse pratique» (1964: 517).

Contudo, o fio condutor entre estas composições e subjacente às *Cent Ballades* é o seu carácter lúdico, eminentemente social, e competitivo. O autor principal, Jean le Sénéchal, adverte os poetas: «Son conseil estre gracieux / Et reveleux / Plus que l'autre,

---

<sup>20</sup> No *Cancioneiro Geral*, existe até uma composição constituída por uma pergunta, também dilemática, de Francisco da Silveira, que, endereçada a um destinatário plural, é respondida por trinta poetas.

<sup>21</sup> A este segundo grupo pode acrescentar-se uma balada composta bastante mais tarde, provavelmente após 1421, por Charles II d'Albret (cf. Raynaud 1905: 229n).



et trop mieux valoir» (Seneschal 1905: 199); revela assim que se espera que os intervenientes sejam hábeis versejadores e mostrem erudição. Os autores das *Cent Ballades* organizaram um concurso poético onde propuseram a questão da superioridade ou não da constância no amor e as baladas de resposta foram, de facto, apresentadas no concurso e depois reunidas ao texto (cf. Raynaud 1905: XLVIII-XLIX). Renaud de Trie e Chambrillac, que tomam partido pela dama, citam personagens-referência da literatura cortês para sustentar a sua tese de que a constância no amor nem sempre é recompensada. A alusão a Tróilo e Palamedes, que morreram por amor, e a Gauvain, exemplo do cavaleiro perfeito mas volúvel no campo amoroso, revelam que as respostas eram consideradas como um divertimento literário apenas (LVIII-LIX).

Charles d'Ivry (Seneschal 1905: 217-218), defensor da fidelidade, explora estilisticamente um duplo encavalgamento – «Guignier d'un œil a Agnez et sourire / a Marote, qu'estre vray amoureux / D'une sans plus; maiz ce n'est point le mieux» – e exhibe a condenação da infidelidade, ao fazer sucessivamente transbordar para o verso seguinte o último elemento de um sintagma, pondo assim em evidência que o único comportamento verdadeiramente cortês é o daquele que só tem um amor.

A última intervenção, da autoria do Bâtard de Coucy (226-227), é reveladora do pendor lúdico que percorre o conjunto da obra. O poeta integra o grupo dos que mantêm uma posição neutra, elaborando uma resposta evasiva, estruturada em torno de um paradoxo, pois afirma a sua total submissão à dama – «Pour vous sanz plus que je ser set desir, / Ma doulce amour, a qui sui ligement» –, mas elege como refrão um verso que contradita as juras de amor, numa reviravolta que parece sublinhar o divertimento que a poesia representa para esta sociedade de corte. O facto de ser esta composição a terminar o livro é portador de sentido: «Jean le Seneschal refuses those moral and ethical certainties: he may pay lip-service to the traditional forms and the traditional

discourses, but he and his ‘authorities’ are contributing to a process that leaves traditions no more than hollow shells» (Taylor 1998: 79). É nesse esvaziamento do discurso que reside também o carácter lúdico da obra, cuja última balada aponta para a caducidade do discurso cortês, visto como mero divertimento literário.

O nosso percurso pelas colecções francesas conduz-nos, por último, ao *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, publicado em 1501 por Antoine Vérard. Trata-se de uma obra impressa, que reúne quase setecentos poemas, entre os quais uma extensa alegoria narrativa – o *Chastel de joyeuse destinee* (Vérard 1910: 25v-55r) – e um debate poético – o *Débat du cœur et de l’oeil* (55r-60r)<sup>22</sup> –, que servem de enquadramento narrativo às seiscentas e vinte e seis peças líricas da colectânea. Apesar das seis reedições sucessivas entre 1504 e 1535, o *Jardin* não foi objecto de nenhum estudo aturado, talvez por causa de André Gide, que o avaliou severamente, negando-lhe o estatuto poético (cf. Gernert 2014: 861). Contudo, em reacção ao desprezo de que foi alvo esta antologia, hoje considerada fundamental para a compreensão «of how French printers created new markets for verse hitherto circulated primarily in manuscript form among aristocratic circles» (Kovacs 2001: 2), alguns autores têm-se dedicado a demonstrar que o enquadramento narrativo constitui uma estratégia editorial tendente a recriar o vínculo que se estabelecia entre os poemas nos manuscritos do século XV e as relações sociais entre os poetas (cf. Taylor 2007: 230), reconhecendo a Vérard o intuito de realçar a estética eminentemente dialógica que confere unidade a materiais aparentemente díspares (cf. Taylor 2006b: 24).

A leitura da obra permite vislumbrar entre alguns poemas um diálogo, ora explicitamente assumido por via das rubricas, ora implícito na continuidade temática e

---

<sup>22</sup> Estes textos são precedidos por um tratado de retórica (*L’instructif de seconde rhétorique*), uma obra satírica (*La Doléance de la mégère*) e uma paródia literária dos manuais de gramática latina de Donat (*Le Donnet baillé au feu roy Charles huystieme de ce nom*), todos atribuíveis a Regnaud Le Queux (cf. *supra*: 36n).

na partilha de isotopias comuns. Terminado o *Débat de l'oeil et du cœur*, uma rubrica circunstanciada introduz as composições que vão seguir-se: «Comme les amans qui sont audit Jardin de Plaisance après ce debat du cuer et de l'œil se esjoyssent et esbatent a faire plusieurs balades et rondeaulx pour les dames qui y sont, les ungs pour l'onneur des dames et les autres au deshonneur. Ensemble les responces des dictes dames aux amans. Et d'autres plusieurs choses joyeuses» (Vérard 1910: 60r<sup>23</sup>). A informação epigráfica estabelece, desde logo, entre as baladas e rondós que constituem esta parte, uma relação dialogal e dialógica. As duas primeiras baladas (cf. Anexo A, textos 1 e 2) são, por sua vez, anunciadas por sub-rubricas que salientam a ligação entre elas: «Et premierement balade d'ung amoureux a sa dame» e «Response de la dame a l'amoureux» (cf. Kovacs 2001: 9). Na primeira, o amante solicita a dama em termos convencionais, apelando à sua piedade: «escoutez moy s'il vous plaist», «Se je vous prie dame de beaulte plaine». O *incipit* da resposta da personagem feminina, suposta autora dos versos<sup>24</sup>, estabelece uma relação imediata com a balada anterior, através do substantivo «requeste» e da expressão «Mon doulx amy», que responde a «Ma doulce amour». Embora nada aponte para que estes dois poemas tenham sido elaborados no contexto de um diálogo poético efectivo (cf. Droz & Piaget 1925: 109), torna-se evidente que o compilador quis que assim fossem lidos. Tendo em conta que a estrutura da balada prevê uma distribuição rimática rigorosa e repetitiva, como sublinhou Molinet (cf. Langlois 1902: 235-236), a partilha de duas rimas reforça a leitura conjunta das baladas do amante e da dama encenada por Vérard, para que contribui ainda a tonalidade festiva e ligeiramente atrevida do primeiro texto, cujo autor não deixa

<sup>23</sup> Citamos o texto a partir da edição facsimilada de Vérard, publicada por Eugénie Droz e Arthur Piaget. Dada a dificuldade de acesso a esta obra, os poemas objecto de análise foram, como se disse, transcritos e constituem o Anexo A. Na transcrição, adoptámos os seguintes critérios: expansão das abreviaturas; distinção de *i* e *j* bem como de *u* e *v*.

<sup>24</sup> Susan Kovacs chama a atenção para o facto de o compilador excluir sistematicamente as referências autorais, tendo essa exclusão o efeito de «homogeneizar» as peças compiladas cuja autoria é atribuída aos amantes do jardim (2001: 5).

dúvidas sobre a natureza licenciosa do seu pedido, que encontra pendor similar na resposta da dama. A construção de uma subtil isotopia ligada à realização do projecto amoroso concretiza-se pelo recurso a vocábulos que remetem para o objectivo evocado, como os substantivos «besoing» e «desir» e as formas verbais «secourir», «presteray», «accompliray», «aymeray» e «livreray», que respondem de forma implícita ao pedido formulado pelo amante. Neste sentido, o advérbio «Secretement» também integra a isotopia desenhada pelo poeta por sublinhar o carácter implícito da resposta da dama. Enquanto na primeira balada quase todos os verbos estão conjugados no presente do indicativo, na segunda, predomina o futuro do indicativo; esta diferença contribui para reforçar o diálogo entre os dois amantes através do texto, na medida em que a balada da dama, inscrevendo-se no projecto amoroso do amante, remete para um futuro próximo a sua concretização. Parece-nos, à luz desta análise, que os poemas foram criteriosamente escolhidos para representar o diálogo entre os dois protagonistas do jardim.

A balada do fólio 63v e o rondó que se lhe segue no mesmo fólio (cf. Anexo A, Textos 3 e 4) foram, como os dois poemas anteriores, coligidos de forma a sugerir uma relação dialógica entre ambos. Se o primeiro texto é de Eustache Deschamps (cf. Droz & Piaget 1925: 121), o segundo parece ser de autoria anónima, desconhecendo-se a sua proveniência. As rubricas que os precedem assinalam, uma vez mais, a proximidade entre os poemas, sugerida pela expressão «a ce propos», referindo-se à temática da balada anterior. Confirmando a informação epigráfica, balada e rondó estão construídos em torno das isotopias da corrupção e do desgoverno, oferecendo ambos os textos uma crítica social<sup>25</sup>. A imagem do lobo como metáfora da fealdade dos poderosos – «Dont les gras loups font chascun jour ventree» – está também presente no rondó, mas em

---

<sup>25</sup> Chamamos a atenção para a temática destes dois poemas devido à sua excepcionalidade, pois um estudo comparado do *Cancionero General* de Castillo e do *Jardin de plaisance* de Vérard sublinhou o facto de o primeiro se destacar pela variedade temática, enquanto o segundo colige quase exclusivamente poesia amorosa (cf. Gernert 2012: 147).

associação com a da ovelha, metáfora da fragilidade dos pobres, sendo aliás em torno de ambas que se organiza a composição. Por outro lado, é de destacar que o compilador tenha associado duas formas poéticas cuja estética repousa sobre postulados diferentes. A estrutura tripartite da balada favorece o desenvolvimento das temáticas abordadas, dada a sua construção rigorosa, em que impera a lógica e a argumentação é trabalhada em três etapas (cf. Poirion 1978: 374). Esta forma poética evidencia-se pelo potencial comunicativo que deriva das suas características estruturais. Já o rondó, de proporções mais modestas e estilo sintético, contrasta com a balada com a qual foi posto a dialogar, tanto mais que é composto em octossílabos e ela em decassílabos. Não obstante, apesar da sua brevidade, o rondó constitui um complemento da balada, cujo objectivo crítico retoma, ampliando-o: a imagem metafórica, apenas esboçada na balada com a evocação dos lobos, assume um protagonismo que irradia na estrutura do rondó, conferindo-lhe uma densidade muito maior. A concisão do rondó, que representa um exercício de *brevitas*, opõe-se à *amplificatio* operada pela balada, o que reforça a complementaridade temática e crítica dos dois poemas e a demonstração de que a *ordinatio* dos materiais poéticos coligidos pelo compilador corresponde a um programa editorial eficazmente orquestrado.

Um último exemplo do que se nos afigura ser uma tentativa de construção de uma arquitectura dialogal e dialógica parecida com as interacções poéticas do círculo de Blois, distinto dos anteriormente descritos por se tratar de um diálogo efectivo entre dois poetas, é o do rondó «Qui veult de dame a moy changer», da autoria de Jean de Lorraine, complementado pelo rondó seguinte, de Blosseville, que lhe responde (cf. Anexo A, Textos 5 e 6). Como foi já assinalado, estes dois textos, que configuram um debate poético, fazem claramente parte de um jogo cortesão contextualizado num meio social específico (cf. Gernert 2014: 862), ainda que surjam inseridos num

enquadramento ficcional e atribuídos a autores ficcionais. Todos os diálogos e relações dialógicas que fomos esboçando integram uma estratégia editorial que se destina a recriar uma comunicação cortesã (cf. 893), a que nem mesmo os dois poemas de temática política, afastando-se do contexto amoroso do jardim, escapam, pois a poesia de corte tem também sempre associado um pendor de crítica social.

O percurso por estas colecções francesas de finais do século XIV ao início do século XVI mostra como a interlocução era do gosto de poetas e público. As composições elaboradas em torno de um *incipit* comum na corte literária de Blois reflectem «the ways in which lyric verse functions within an actual social environment» (Taylor 2006a: 29), aí adquirindo valor lúdico e competitivo. Este aspecto também está presente nas *Cent Ballades*, cujos autores apelam à comunidade dos amantes para que todos intervenham, pronunciando-se sobre o tema em discussão, e até no *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, onde o carácter colectivo da poesia repousa numa ficção que visa recriar o ambiente das cortes literárias e, através delas, os debates e diálogos que promoviam.

No sub-capítulo seguinte, dedicado à poesia produzida no espaço ibérico, veremos que as modalidades de interlocução cultivadas evidenciam pontos de contacto, em particular com a glosa, ainda que as semelhanças sejam sobretudo com a glosa de motes. Num caso e noutro, os poetas, baseando-se num exercício de *amplificatio*, desenvolvem a partir de um verso uma estrutura poética nova. Contudo, as modalidades de interlocução seguem evoluções autónomas, assumindo formas diferentes nos diversos espaços: a glosa, que em Portugal e em Castela se exerce também sobre um poema completo, só surge em França bem mais tarde, com Marguerite de Navarre, encontrando um fraco desenvolvimento tal como o género da pergunta/resposta, que não tem expressão além-Pirenéus. Na Península Ibérica as modalidades de interlocução

conheceram processos evolutivos similares, mas também próprios do contexto cultural em que se inseriam, como prova a ajuda, cultivada apenas na corte portuguesa.

## **2.2. Categorias poéticas e interlocução nos grandes cancioneros peninsulares**

### **2.2.1. Glosa**

Rudolf Baehr afirma que foi Juan Díaz Rengifo o primeiro tratadista que procurou definir teoricamente a glosa (cf. 1989: 337), à qual dedicou três capítulos da *Arte poética española* publicada em Salamanca em 1592, descrevendo os seus aspectos formais e caracterizando os seus diversos tipos. Segundo ele, a glosa é constituída por

«um Texto, ò Retrueno (que assi le llaman algunos Poetas) de uno, dos, ò quatro versos, mas, ò menos, como quisiere el que le pone; el qual encierre alguno concepto agudo, y sentencioso, y lleve tales consonantes, que se puedan hallar otros (...) Cada verso de el Retruicano, si se compone de versos de Redondilla, se ha de glosar en dos Redondillas, (que forman una Copla Real) que lleven las consonancias que el Poeta quisiere: con tal que sean uniformes en toda la Glosa; esto es, que quales fueren en las dos Coplas primeras, tales sean en las demás; y el último Pie de la segunda Redondilla sea el que se va glosando; y venga allí tan nacido, que no parezca haver sido cortado de otra parte» (1759: 72-73).

Considera-a, portanto, a partir de um texto de um a quatro versos, ideia que será comum à maioria dos tratadistas: «[p]revalentemente le poetiche indicano come componimento passibile di *glosa* un testo da uno a quatro versi, mentre privilegiano la *décima* come estrofa glossatrice» (Scoles & Ravasini 1996: 623). Mas, no capítulo seguinte, introduz a glosa de romances, dizendo: «no ha muchos años, que comenzaron nuestros Poetas à glosar Romances viejos, metiendo cada uno dos versos en la segunda de las Redondillas» (Díaz Rengifo 1759: 77). A edição de 1759, que contém as adições de Joseph Vicens<sup>26</sup>, apresenta um outro capítulo intitulado «De las glosas em decimas», onde se lê, relativamente a estas glosas, que «qualquier Texto en verso de Redondilla mayor, ò conste de un Pie, de dos, de tres, de quatro, ù de muchos, ingeniosamente se glosa en Decimas» (75). Ángel Pérez, comparando as teorias emblemáticas de Rengifo e

---

<sup>26</sup> Em 1703, Vicens completou alguns capítulos da *Arte poética española* de Rengifo, acrescentando-lhe outros sobre várias matérias, nomeadamente a glosa. São da sua responsabilidade, na edição de 1759, os capítulos 56, sobre glosas em décimas, e 58, sobre anagramas – «especie de glosas», conforme escreve.

Vicens, sublinha que «[l]a versión de Vicens añade pasajes propios al texto de Rengifo y, lo que es más importante, incorpora un gran número de capítulos dedicados a materias nuevas que no eran tratadas en las ediciones originales de Rengifo» (Pérez Pascual 1996: 569). Não constituindo exactamente uma matéria nova face ao capítulo inicial de Rengifo, o de Vicens tem, no entanto, a particularidade de aumentar o número de versos das composições passíveis de glosa; ainda que algo imprecisa, a expressão «ù de muchos» introduz a possibilidade de glosar composições mais longas. No capítulo relativo às glosas de romances, ambos os tratadistas salientam a necessidade de respeitar o preceituado; comentando o exemplo proposto, diz-se:

«El exemplo, será aquella de el Rey Don Rodrigo, que por ser tan sabida, vendrà aqui mas à cuento; aunque la hemos mudado un poco para reducirla à los preceptos de el Arte, la qual es en quintillas, que dos hacen una Copla Real, pudiendo ser assi mismo en Decimas, glosandose un verso, ò dos en cada decima, ò Copla Real» (Díaz Rengifo 1759: 77).

Na versão de 1592, Rengifo afirma apenas que o exemplo foi alterado a fim de corresponder aos princípios teóricos; a indicação de que a glosa tem de ser composta em décimas é, portanto, um aditamento de Joseph Vicens. Por sua vez, o autor do *Cisne de Apolo* caracteriza de forma similar os textos que são objecto de glosa, pois podem ser de «vn verso, ò dos, ò una copla, estancia ò Romance entero, y la glosa seran vnas coplas, ò estancias del proprio verso, que fuere el texto» (Carballo 1958: 263-264).

Um estudo bem mais recente dedicado à glosa espanhola diz que «es condición de la glosa propriamente dicha el que cada uno de los versos temáticos se glose en una décima cuyas dos quintillas tengan un sistema de rimas determinado por la primera estrofa de la glosa y que há de conservarse en toda la glosa, sistema que suele ser: ababa cdc dc» (Janner 1943: 183). Embora o *corpus* analisado dos cancioneros de Resende e de Castillo mostre que a décima é muito frequente no âmbito das glosas, há alguma



variedade nos tipos de estrofes usados pelos poetas (cf. Anexo B, Quadros 1, 2 e 3)<sup>27</sup>, pelo que pode dizer-se que aquela forma estrófica, apontada pelos tratadistas como traço definatório, não constitui uma característica formal sistemática da glosa.

Os poetas cancioneris recorreram com relativa frequência às formas estróficas de oito versos. Tanto no cancionero compilado por Resende como no de Hernando del Castillo, é nítida a predominância da copla castelhana<sup>28</sup>. Todavia, embora com presença discreta, no *Cancioneiro Geral*, registam-se cinco coplas de arte menor<sup>29</sup>. Na composição 226 (Dias 1990b: 58-59), João Gomes da Ilha estrutura a glosa em três estrofes de arte menor de duas rimas. Luís Anríques, glosando o *Pater Noster* na composição 370 (279-281), introduz duas coplas de arte menor de três rimas, coplas castelhanas e uma copla de nove versos. No cancionero castelhano, apenas encontrámos dois casos: a composição 82 (Castillo 2004a: 634-635), em que Lope de Estuñiga glosa a cantiga «a mis cuidados y males», de autor desconhecido, em duas sextilhas e uma copla de arte menor de duas rimas e, na edição de 1514, a composição

---

<sup>27</sup> Nestes quadros, as glosas são identificadas com o número que lhes é atribuído nas edições de Aida Fernanda Dias e Joaquín González Cuenca e, sempre que possível, com a referência que lhes atribuiu Dutton no seu índice (1991g). Por falta de espaço, no corpo do texto apenas daremos o número da composição nas edições a que recorremos. Aplicaremos este método para todos os textos do *corpus* português e castelhano, independentemente do género em análise.

<sup>28</sup> As coplas castelhanas são constituídas por oito octossílabos, organizados em dois grupos de quatro versos com rimas independentes, que podem ser interpoladas, cruzadas ou combinar as duas formas anteriores (cf. Baehr 1989: 284-287 e Navarro Tomás 1974: 129-130).

<sup>29</sup> Segundo Rudolf Baehr (1989: 282-284), a copla de arte menor é constituída por oito versos octossílabos, podendo, contudo, ser composta por estrofes de sete versos. A diferença com a copla de arte maior reside no metro usado, neste caso, o verso de arte maior. A copla de arte menor caracteriza-se por possuir três rimas, podendo, algumas vezes, apresentar duas, como nas composições 82 do cancionero de Castillo (2004a: 634-635) e 226 do cancionero de Resende (Dias 1990b: 58-59). No espaço português, a copla de arte menor pode também ser designada por redondilha. Manuel Simões, autor de várias entradas do *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa*, evoca, ainda que indirectamente, essa flutuação. Na definição de arte menor, depois de descrever formalmente o verso, dizendo que «constituem a chamada arte menor (ou arte real) os versos de cinco e sete sílabas» (1993: 70), acrescenta que a designação «arte menor» também se aplicava às coplas constituídas por versos que não tinham mais de sete sílabas. No verbete dedicado à redondilha, nota que a redondilha é «uma estrofe de quatro versos heptassílabos, podendo aplicar-se igualmente a estrofes mais amplas, de cinco, sete, oito ou mais versos» (569) e, na entrada relativa ao redondilho, diz que este é um «[v]erso de sete ou cinco sílabas, assim chamado porque constituía o metro da redondilha» (569). As designações arte menor e redondilha remetem, pois, para as mesmas formas estrófica e métrica.

10 (Castillo 2004d: 48-50) em que Diego Núñez de Quirós glosa uma cantiga de Soria em cinco coplas castelhanas e uma copla de arte menor com três rimas.

As estrofes de nove versos, coplas mistas<sup>30</sup>, surgem com relativa frequência nas glosas de ambos os cancioneiros, ainda que a sua fortuna não seja tão grande quanto a das coplas de oito e dez versos. Todos os exemplos de nonas encontrados apresentam quatro rimas. No entanto, dois casos há que, por não corresponder a este parâmetro, assinalamos como curiosidade, visto serem os únicos testemunhos nos dois cancioneiros, pelo menos associado à glosa. As composições em questão são do poeta Quirós<sup>31</sup> que glosa a cantiga «La que tengo no es prisión» (860) (2004c: 397-398), da autoria do Conde de Cifuentes, em uma décima de duas rimas e duas coplas mistas de duas rimas também, que apresentam ainda a particularidade de enlaçar a quintilha e a redondilha que as constituem numa composição rimática em ABBABBAAB e de D. Jorge Manrique que glosa o seu próprio mote «Ni miento ni me arrepiento» (187) (2004b: 208) em uma copla mista de 3 rimas e em uma copla castelhana.

As estrofes compostas por sete versos de redondilha maior fazem parte das formas encontradas no cancioneiro português. A sua presença não é muito relevante, mas constitui uma diferença relativamente à compilação de Castillo onde esta forma estrófica não se encontra representada. A copla de sete versos pode surgir, autonomamente, como acontece nas composições 846 (Dias 1993b: 283) e 19 (1990a: 148-149), em que o esquema métrico é, respectivamente, ABBACdD - ABABCdD<sup>32</sup> e ABBAACC. Os poetas também conjugaram a copla de sete versos com outras formas estróficas para comporem glosas em molde de cantiga ou de vilancete: na composição

---

<sup>30</sup> As coplas mistas são estruturas estróficas de extensão variável, constituídas por versos octossílabos e por duas, três ou quatro rimas dispostas assimetricamente. Destacam-se a copla de sete versos, composta por uma redondilha e por um terceto, a de nove, que pode ser constituída por uma redondilha e uma quintilha ou apresentar a ordem inversa, a de onze e a de doze versos (Navarro Tomás 1974: 132-133).

<sup>31</sup> Joaquín González Cuenca refere que a identidade de Quirós não está isenta de dúvidas, não se tratando, forçosamente, de Diego Núñez de Quirós (in Castillo 2004c: 361n). Por essa razão, sempre que a rubrica indicar apenas «Quirós», adoptaremos a mesma prudência.

<sup>32</sup> A composição é constituída por duas sétimas de quatro rimas, o que não é frequente nestas estrofes.

338 (Dias 1990b: 227-228), glosa de Diogo Brandão ao mote «Nam falando, mas morrendo, / confessaram», a sétima corresponde à cabeça da cantiga; já Anrique da Mota, glosando o mote «Já vitoria nam é» na composição 794 (1993b: 156), recorre à copla de sete versos, de esquema rimático CDDCCBB, na estrofe que contém a mudança, o verso de enlace e a volta, constitutivos do vilancete.

Ambos os cancioneiros partilham um recurso comum, a estrofe de doze versos que apenas encontramos uma vez em cada um deles e que integra as glosas em forma de cantiga<sup>33</sup>. O cancioneiro de Hernando del Castillo apresenta, ainda, relativamente ao de Garcia de Resende, três formas estróficas não atestadas neste autonomamente, visto que existem nele mas apenas em combinação com outras. Referimo-nos a várias glosas formadas por coplas de onze versos e a dois casos particularmente curiosos, o de uma glosa constituída por treze redondilhas, de rima ABAB, e o de outra constituída por cinco coplas de treze versos<sup>34</sup>. No cancioneiro de Resende, a forma estrófica de treze versos não existe, pelo menos na glosa, nem a sextilha; a redondilha, por sua vez, nunca surge só, está sempre combinada com outra para constituir uma cantiga ou um vilancete.

Em ambos os cancioneiros, há uma presença bem marcada da décima, quase exclusivamente representada pela copla real<sup>35</sup> de quatro rimas, com quatro exceções, no *Cancioneiro Geral*, onde se encontram décimas de três rimas<sup>36</sup>, de esquema rimático diferente em todas as ocorrências encontradas. O primeiro exemplo regista-se na composição 140 (1990a: 410-414), onde D. João Manuel glosa uma cantiga de Diogo de

---

<sup>33</sup> As glosas em que a copla de doze versos é introduzida correspondem às composições 338 (Dias 1990b: 227-228) no *Cancioneiro Geral* e 591 (Castillo 2004b: 646-647) no *Cancionero General*.

<sup>34</sup> Trata-se, respectivamente, da composição em que Gonzalo de Tapia glosa o romance «Fonte frida, fonte frida» (Castillo 2004b: 512-515) e daquela em que Francés Carrós Pardo glosa a cantiga «¡Ó alegre canción mía!» (2004c: 281-283).

<sup>35</sup> A copla real é constituída por duas quintilhas que podem apresentar uma disposição de rimas idêntica ou diferente. Esta forma estrófica admite geralmente quatro rimas.

<sup>36</sup> Navarro Tomás considera que as manifestações mais antigas da copla real remontam à primeira metade do século XV, sendo constituídas por uma copla de quatro versos e outra de seis e podendo apresentar de três a quatro rimas. Segundo este autor, a estrutura com duas quintilhas surge em meados do século e a estrutura simétrica com quatro rimas foi-se impondo a partir do *Cancionero de Baena* (1974: 130-132).

Saldanha, num exercício estruturado em doze estrofes: uma copla mista de nove versos, dez coplas reais e uma décima de três rimas, a sexta, cujo esquema rimático é ABAABACAAC. O segundo, na composição 262 (Dias 1990b: 135), é da autoria de D. Francisco de Portugal, que glosa o mote «Tantas cousas lh'avor[r]ecem / qu'ee razam que m'avorreça», de autor anónimo, sendo, neste caso, o esquema rimático o seguinte: ABAABBCBBC. A terceira ocorrência verifica-se na composição 531 (1993a: 36-38), glosa de Duarte da Gama à trova de D. João de Meneses, que inclui, no meio de um conjunto de coplas reais, uma décima de três rimas (ABBaBACCac)<sup>37</sup>. Por fim, na composição 564 (1993a: 83-86), João Rodrigues de Lucena, autor da glosa e da cantiga glosada, insere na sétima copla uma décima com três rimas (ABAABCBCCB). No cancionero castelhano, também encontramos seis exemplos de décima com três rimas<sup>38</sup>. Na composição 172 (Castillo 2004b: 184-186), Rodrigo Dávalos glosa a cantiga «Mi vida bive muriendo», de autor desconhecido, em seis décimas. A primeira tem apenas três rimas e apresenta um esquema rimático em ABAABCACCA, destacando-se relativamente às cinco coplas reais que completam a composição. É curioso que a forma estrófica que difere relativamente às outras seja precisamente a primeira, como se o poeta quisesse, na sua glosa, destacar a macro-estrutura da cantiga, texto de partida,

<sup>37</sup> A glosa de Duarte da Gama que, segundo a rubrica se opõe à trova de D. João de Meneses, parece assumir, pelo contrário, uma posição ambígua. A trova do poeta glosado representa «un precioso contrapunto, una voz pragmática y anti-épica que no calla las poco heroicas incomodidades y riesgos de los viajes 'além mar'» (Tarrío 2000: 79) e a glosa de Duarte da Gama não parece inscrever-se num movimento contrário ao anunciado na rubrica. Aliás, os jogos rimáticos realçam esse posicionamento ambíguo em relação às campanhas africanas. As rimas em «-ora» – «hora», «sem demora», «foz em fora» – realçam a rapidez com que as fortunas foram construídas, observação sublinhada pela última palavra em rima deste conjunto: «ancora». As rimas em «-endas» – «comendas», «rendas», «fazendas» – e a rima interna no v.12 reforçam a denúncia dos interesses materialistas dos que iam para as terras de além-mar, tornada mais explícita quando o substantivo «nobreza», antecedido por uma negação, rima com «proveza» e «riqueza». Como refere Ana Tarrío, «Duarte da Gama registra lecturas más realistas que la justificación 'oficial'», pois simultaneamente «a los ideales teóricos oficiales, en la realidad de la Expansión peninsular se verifica la clara instrumentalización económica de la 'Guerra Santa'» (77). A singularidade associada à introdução de uma décima de três rimas num conjunto de coplas reais pode explicar-se pelo desejo de o poeta querer manter nesta copla o mesmo paradigma de leitura que uma quarta rima viria comprometer.

<sup>38</sup> Trata-se das seguintes composições: 172 (Castillo 2004b: 184-186), 422 (497-502), 423 (502-507), 774 (2004c: 144-149), 848 (352-356) e 865 (415-420). Identificámos na edição de 1514 outros dois casos de décimas com três rimas: as composições 103 (2004d: 179-184) e 154 (293-297).

realçando a cabeça ou as voltas<sup>39</sup>. Gonçalo de Tapia na composição 774 (Castillo 2004c: 144-149) parece ter partilhado preocupação idêntica, pois glosa uma cantiga de Pedro Torrellas em treze coplas reais e uma décima de três rimas (ABBABBCBCC). A primeira copla da glosa, uma décima de três rimas, a única, as restantes são coplas reais, parece simbolizar a cabeça da cantiga glosada. Na composição 860 (397-398), Quirós estrutura a glosa em uma décima de duas rimas, cujo esquema rimático é ABBABBAABA<sup>40</sup>, e duas coplas mistas de nove versos de duas rimas também (ABBABBAAB). Tal como no caso anterior, é possível que o poeta quisesse que a cabeça da cantiga glosada sobressaísse relativamente às outras partes da composição na glosa.

O cotejo dos textos revela que as glosas podem assumir a estrutura de outras formas poéticas como a cantiga, o vilancete ou a trova. Relativamente às glosas de motes, se compararmos os cancioneiros de Castillo e de Resende, verificamos alguma variação que Isabella Tomassetti, aliás, já assinalou:

«entre las glosas de motes, por ejemplo, junto al esquema tripartito de la canción, se registra también un notable número de textos estructurados en forma de décima o copla real, patrón formal poco frecuente en la glosa castellana, que privilegia el desarrollo del mote en el módulo de la canción» (2005: 1502).

Os casos em que observamos o desenvolvimento do mote em modo de copla real são circunscritos a um contexto poético. De facto, todas as ocorrências sobrevivem quando o poeta glosa em série vários motes endereçados a uma dama<sup>41</sup>, adoptando a glosa dos restantes motes a estrutura da cantiga que no *Cancionero General* é quase o único molde escolhido pelos poetas<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Há outras ocorrências desta prática no cancionero de Castillo de que falaremos mais adiante.

<sup>40</sup> Esta décima de duas rimas é uma décima antiga que, segundo Baehr, terá praticamente desaparecido depois de 1450 na sua forma com duas e três rimas (cf. 1989: 296-297).

<sup>41</sup> As composições 4 e 111 (Dias 1990b: 129-133; 355-359) apresentam, respectivamente, oito e onze motes glosados em copla real, sempre com o esquema rimático ABAABCDCCD. O primeiro mote da segunda destas composições foi, porém, desenvolvido numa copla mista constituída por quintilha seguida de redondilha.

<sup>42</sup> Na composição 187 (Castillo 2004b: 208), Jorge Manrique glosa o mote «Ni miento ni me arrepiento» numa copla de nove versos.

As décimas, coplas reais e décimas com três e duas rimas, são as formas estróficas mais frequentes nas glosas de cantigas; todavia, as coplas de arte menor e as coplas castelhanas constituem também recurso preferencial dos poetas. Sendo as glosas de cantigas desenvolvidas em molde de trova, é frequente terminarem por uma copla antecedida da palavra «fim» ou «cabo». Como já referimos, a colocação em fim de composição, ou no início, de uma forma estrófica menor em relação às outras que constituem a glosa revela a preocupação dos poetas em integrar no texto novamente composto a estrutura do poema de partida. Por outro lado, estas licenças com as regras testemunham da originalidade dos poetas que, para criar um conjunto harmonioso em que os limites do texto primeiro e da glosa se esbatem e ao mesmo tempo se destacam, realçam a proximidade entre as formas poéticas, porquanto a glosa em molde de trova, terminando numa forma estrófica mais curta, que reenvia para as voltas da cantiga, compartilha com esta algumas das suas características estruturais.

Apesar de a prática da glosa por portugueses e castelhanos ser semelhante, há modos de glosar que, como sublinha Isabella Tomassetti (2005: 1502), são próprios do cancioneiro português. Já evocámos as glosas de mote em coplas reais, prática quase inexistente no *corpus* castelhano. A investigadora refere também a presença no cancioneiro compilado por Garcia de Resende de duas glosas de mote estruturadas em forma de vilancete. Ambas são da autoria de Anrique da Mota e convém acrescentar que, na composição 795 (Dias 1993b: 157-158), o poeta glosa duas vezes o mesmo mote: uma, em molde de cantiga, a outra, de vilancete. Na cantiga, o poeta elabora o exercício glosador em torno de um paradoxo: se a vida não fosse tão breve, não seria tão amada. O recurso à *derivatio* (entre os adjectivos «amada» e «desamada») e ao quiasmo (que coloca o par advérbio de intensidade + adjectivo ora em final, ora em início de

verso) contribui para reforçar o antagonismo sobre o qual se constrói o texto<sup>43</sup>. Embora a glosa se caracterize pela retórica da repetição, também se distingue pela brevidade ou, melhor dizendo, pela forma abrupta como é introduzida a queixa segundo a qual o prazer concedido vem sempre acompanhado de uma reviravolta da fortuna. A conjunção de coordenação «e», que marca o início da volta na glosa em molde de cantiga, realça uma radical mudança de tom: nos primeiros nove versos, o poeta evoca o amor dos homens pela vida; nos últimos quatro, os sentimentos positivos são substituídos pela denúncia da natureza traiçoeira da vida. Já o exercício glosador em forma de vilancete assenta num movimento amplificador do mote: cujo tópico é sujeito a maior desenvolvimento reforçando o sofrimento e as amarguras causados pelo acto de viver e pela natureza temporária da existência. O poeta orienta a reflexão para a condição humana cujo objectivo é granjear bens materiais dificilmente adquiridos que depois serão deixados para trás. Também aqui a retórica da repetição está muito presente através da anáfora gramatical e do quiasmo. As composições de Anrique da Mota parecem traduzir o intuito do poeta em praticar diversas formas de glosa, num exercício que propõe leituras diferentes de um mote, baseadas, no primeiro caso, na *brevitas* e, no segundo, na *amplificatio*.

Há no cancioneiro português duas glosas, 179 e 180 (1990a: 484-486), ambas da autoria de Anrique de Almeida, que apresentam a particularidade de serem acompanhadas por uma ajuda do Coudel-mor, no que se transforma num exercício de dupla glosa, pois, por um lado, glosa-se o mote de partida e, por outro, a glosa à qual o segundo poeta se associa. Dando continuidade ao diálogo estabelecido por Anrique de Almeida entre o poeta e o coração, a ajuda do Coudel-mor realça-se pelo seu tom

---

<sup>43</sup> A repetição da conjunção de subordinação comparativa «quanto», relacionada primeiro com a brevidade da vida e depois com o amor que os homens lhe dedicam, evidencia o paradoxo desenvolvido no poema, o mesmo acontecendo com a inversão, nos vv.5-6 e 8-9, da ordem dos elementos da comparação, que permite ainda ao poeta criar um dinamismo interno à copla.

acusador e por introduzir a imagem do coração ladrão que dá mais relevo à intensidade dramática do exercício glosador iniciado na primeira glosa. A retoma no final da copla do esquema rimático dos quatro primeiros versos da glosa, que também é, pela forma, uma cantiga, reforça os laços que unem os dois textos, como se a ajuda funcionasse como uma *mise en abîme* da estrutura do poema prévio no intuito de acentuar as potencialidades interpretativas do mote glosado e do exercício glosador. Estes exemplos ilustram a originalidade dos poetas portugueses, por serem inéditos e por representarem uma tentativa de reflexão sobre a própria glosa que assenta numa perspectiva dialogal dinâmica.

Sendo a glosa um texto poético elaborado a partir de um outro, que incorpora mediante um processo de inserção sistemática em cada estrofe de um ou mais versos, respeitando a ordem da composição de partida de tal forma que os versos citados reconstituem o texto glosado (cf. Scoles & Ravasini 1996: 616), o *corpus* analisado revela casos interessantes do ponto de vista do trabalho que alguns poetas fizeram em torno da composição estrófica e rimática da glosa, realçando a estrutura do poema que a motivou.

A composição que João Gomes da Ilha elabora a partir da cantiga «Servir-vos nam leixaria» (Dias 1990b: 58-59), da autoria do Coudel-mor, é representativa do processo acima evocado. A glosa é constituída por três coplas de arte menor, em que a primeira e a última apresentam esquemas rimáticos idênticos (ABABBAAB) e a segunda, esquema ligeiramente diferente (ABABBABA). O poeta logra, assim, salientar no seu texto a estrutura daquele que glosa, uma vez que o primeiro esquema rimático assinalado corresponde à cabeça e à volta da cantiga e o segundo à respectiva mudança.

No cancioneiro português, há ainda outro exemplo paradigmático, no qual João Rodrigues de Lucena glosa a sua própria cantiga «Senhora, vivei contente» (Dias



1993a: 83-86), constituída por uma quintilha e uma décima, reproduzindo a estrutura do texto de partida. As duas primeiras estrofes da glosa são duas coplas reais, nas quais estão inseridos os quatro primeiros versos. João Rodrigues de Lucena introduz o último verso numa quintilha<sup>44</sup> cujo esquema rimático é idêntico ao da cabeça da cantiga – ABBAB –, esta copla de cinco versos juntamente com as duas décimas anteriores figuram a primeira parte da cantiga glosada. Os versos das mudanças bem como os cinco finais são introduzidos nas cinco décimas seguintes, na quinta e décima posições. No entanto, na sétima estrofe, há uma alteração do número de rimas, agora apenas três. Esta alteração coincide com a inserção de dois versos que na cantiga de partida rimam em conjunto. Parece haver em alguns poetas uma preocupação em reproduzir na glosa a arquitectura geral da composição de partida mas também a sua estrutura interna, como se a glosa fosse um espelho amplificador no qual o texto de origem se reflecte.

Igual preocupação demonstraram os poetas do cancionero castelhano. Na composição 823 (Castillo 2004c: 281-283), onde Francés Carrós glosa uma cantiga de autor desconhecido constituída por uma cabeça de cinco versos e duas estrofes de nove, as cinco coplas de treze versos apresentam quatro esquemas rimáticos diferentes. A primeira e a quinta estrofes, com igual disposição de rimas, correspondem à cabeça e à volta da cantiga glosada, cujos versos dispõem nas posições quatro, seis, onze, doze e treze. A segunda estrofe tem um esquema rimático diferente e inclui os versos da primeira mudança da cantiga nas posições quatro, seis, onze e treze. Na terceira estrofe, o poeta cita o mesmo número de versos que na primeira e na última, adoptando, todavia, um esquema rimático diferente, pois estes versos não pertencem à cabeça nem ao fim da cantiga, mas à volta da segunda copla da composição glosada. Relativamente à quarta estrofe, que retoma os versos da segunda mudança da cantiga, o processo é idêntico ao

---

<sup>44</sup> Cristina Almeida Ribeiro já assinalou a preocupação de alguns poetas em respeitar na glosa a estrutura do texto de origem, considerando o esquema de introdução dos versos glosados uma originalidade (2001a: 351).

da segunda, mas com uma variante, pois a diferente disposição dos versos citados, agora nas posições quatro, cinco, dez e treze, conduz a outro esquema rimático. Francés Carrós consegue assim recriar a estrutura interna da cantiga glosada e individualizar no conjunto a primeira e a última estrofes da glosa, correspondentes à primeira e à última da cantiga, respeitando a regra do paralelismo entre a cabeça e a volta.

Na composição 28 (Castillo 2004a: 353-355), a glosa de Gonzalo de Tapia testemunha de uma vontade similar em reunir o texto glosado e a glosa num todo orgânico em que os limites entre ambos se esbatem. A cantiga «Fuego del divino rayo» de Juan Rodríguez del Padrón é composta por uma quintilha e uma copla de onze versos, sendo a mudança formada por uma sextilha dividida em dois tercetos de dois octossílabos e um pé-quebrado e não reproduzindo a volta inteiramente as rimas da cabeça nem a sua disposição. Na glosa, Gonzalo de Tapia adapta os esquemas rimáticos e a colocação dos versos citados à estrutura da cantiga glosada e às suas particularidades. A primeira e a quinta coplas apresentam o mesmo esquema rimático, realçando os dois primeiros versos da cabeça e da volta da cantiga. A segunda copla que encerra os três versos finais da cabeça em posição cinco, nove e dez tem um esquema rimático diferente da estrofe seis na qual estão inseridos os três últimos versos da volta. A disposição dos versos glosados foi ligeiramente alterada relativamente à estrofe número dois, o primeiro verso citado foi introduzido no terceiro verso da copla glosadora, os restantes surgem nas mesmas posições, nove e dez. A inserção dos versos das mudanças da cantiga de Juan Rodríguez del Padrón em duas coplas de onze versos de esquema rimático idêntico e nas mesmas posições permite destacar na arquitectura da glosa os dois tercetos constitutivos das mudanças, enquanto as quatro coplas reais retomam os versos da cabeça e da volta, o que denota uma vontade muito clara do poeta de individualizar as várias partes da cantiga que está a glosar.

Os exemplos analisados revelam a preocupação dos poetas em constante busca de processos coerentes e originais de harmonização de ambos os poemas numa tentativa de fusão que, ao mesmo tempo que procura diluir os limites do texto de origem, pretende também realçá-los, para que glosa e texto de partida formem um todo orgânico, em que o leitor atento poderá, todavia, identificar a estrutura do poema de origem nos versos novamente compostos.

Se na prática do exercício glosador os poetas procuram, através da diversidade de esquemas rimáticos no seio de uma mesma composição e também de formas estróficas, reconstituir a arquitectura do texto de partida, a inserção dos versos desta no poema que os acolhe participa também desse movimento. Em geral, o processo de citação dos versos do texto prévio obedece a um esquema de inserção sistemático ao longo da glosa; todavia, em ambos os cancioneiros se observa a presença de glosas que não respeitam essa regra, antes procuram novas modalidades de citação.

No que concerne à glosa de motes, verifica-se que, no *Cancionero General*, tendo em conta que o exercício glosador se desenrola maioritariamente em forma de cantiga, o verso está, quase sempre<sup>45</sup>, colocado na última posição de cada estrofe, sendo citado duas vezes<sup>46</sup>. No cancioneiro de Garcia de Resende, quando a glosa do mote adopta a estrutura da cantiga ou do vilancete, a preferência dos poetas é também citar o verso no final de cada estrofe. No entanto, nas composições 180 (Dias 1990a: 485-486)

---

<sup>45</sup> A composição 187 (Castillo 2004b: 208), glosa de D. Jorge Manrique a um mote da sua própria autoria, constitui uma excepção a vários níveis: a glosa não se desenvolve em molde de cantiga, o mote é citado no início da copla e não no fim e a glosa é constituída por uma copla mista e uma copla castelhana em que o verso não é retomado e que é antecédida pela palavra «fin». Nas composições 324 e 325 (442-443), Pedro Fajardo, adelantado de Murcia, glosa em molde de cantiga um mote seu e insere-o no fim da mudança, o que é invulgar.

<sup>46</sup> Em ambos os cancioneiros, há glosas em que o mote é apenas citado uma vez. Soria é autor de três glosas em que o mote só é citado no fim da primeira copla (cf. composições 588, 600 e 602) (Castillo 2004b: 644-645; 652-653; 654). Pedro Fajardo, Adelantado de Murcia, e Don Jorge Manrique, referidos na nota anterior, também só citam uma vez os motes que glosam. Em todos estes casos de prática divergente em relação à norma, os motes glosados são da própria autoria do glosador. Na edição de 1514, há também um exemplo de mote citado apenas uma vez. Na composição 146 (2004d: 259-262), Diego Núñez de Quirós glosa uma primeira vez um mote anónimo em cinco coplas de onze versos, mas só introduz o mote na terceira copla e em décima posição. No *Cancioneiro Geral*, também o poeta João de Meneses cita o mote apenas uma vez no fim da primeira copla (cf. composição 25) (Dias 1990a: 155).

e 218 (Dias 1990b: 42)<sup>47</sup>, a citação é inserida no penúltimo verso. Quando o mote é constituído por dois versos, os poetas também optam por inseri-los no fim das coplas. Contudo, na composição 535 (1993a: 42-43), cada verso do mote é citado, em separado, no fim da cabeça e da volta da cantiga glosadora; já, na composição 466 (1990b: 443), João Rodrigues de Sá insere os dois versos do mote no fim da cabeça da cantiga. Quando é glosado em coplas reais, o que quase só ocorre neste cancioneiro<sup>48</sup>, o mote, constituído por um ou dois versos, surge em posição final, com uma única excepção, a da composição 262 (135), onde o Conde de Vimioso o divide, transformando-o nos quinto e décimo versos da sua copla real.

A glosa de romances não oferece nenhuma diversidade no modo como são inseridos os versos: tanto no cancioneiro de Resende como no de Castillo, as citações surgem sempre aos pares e no final da estrofe.

O processo de citação de versos de cantigas, vilancetes e trovas propõe uma maior variedade de modalidades de inserção. Quando o poeta opta por apenas citar um verso da composição glosada por estrofe do novo texto, este pode surgir em posição inicial ou final no que ao cancioneiro português diz respeito. Do lado castelhano, a colocação do verso citado em posição final de estrofe é também relativamente frequente; no entanto, ao invés do caso português, a posição do verso no início da copla só é atestada uma única vez, na composição 827 (Castillo 2004c: 293-296). Já as intercalações da citação em posição mediana de estrofe ou no penúltimo verso apenas foram observadas no cancioneiro compilado por Hernando del Castillo.

---

<sup>47</sup> A composição 218 tem outra particularidade, pois Fernão da Silveira introduz no v.11 uma citação, «Ó vida de minha vida», muito parecida com o verso «Dezid vida de mi vida», primeiro da composição «Perque de amores hecho por Juan del Enzina requestando a una gentil mujer». Na composição 4 (1990a: 132), na glosa do mote apresentado por D. Leonor Pereira, D. João de Meneses insere também uma citação, «toda a noite, todo dia», que é o primeiro verso de uma cantiga de autoria anónima do *Cancioneiro musical de Elvas* (cf. Dutton 1991a: 61). Estes dois casos revelam-se interessantes porque instauram, em segundo plano, um diálogo com um outro texto.

<sup>48</sup> As composições 723 (Castillo 2004c: 41-42) e 847 (350-352) do cancioneiro castelhano constituem duas excepções, pois os motes de três e quatro versos, respectivamente, são glosados em coplas reais.

Nos casos em que a distribuição no novo texto dos versos procedentes da composição glosada obedece à modalidade clássica de dois por estrofe, observa-se algumas diferenças entre as compilações de Castillo e de Resende. No *Cancionero General*, a disposição dos versos pode corresponder ao fim de cada meia estrofe – nas posições 5 e 10, para as décimas, 4 e 8, para as oitavas –, ou aos dois últimos versos, esquema observado apenas duas vezes nos poemas compilados por Resende<sup>49</sup>. No cancioneiro castelhano há ainda um caso atípico, já que só surge uma vez<sup>50</sup>, de inserção dos versos no início e no fim da estrofe glosadora, esquema que também não goza de grande representatividade entre os poetas portugueses, pois apenas Francisco da Silveira (composição 310) (Dias 1990b: 191-192) e Luís Anríques (composição 370) (279-281) escolheram esta modalidade de inserção. Tal como no cancioneiro castelhano, quando introduzem nas coplas glosadoras dois versos da composição de partida, os poetas portugueses preferem dispor um no fim de cada meia estrofe, mas há nos poemas compilados por Resende duas modalidades de inserção não experimentadas nas glosas do cancioneiro de Castillo: Duarte da Gama optou por introduzir, na composição 531 (1993a: 36-38) as citações no início de cada meia estrofe; já o Coudel-mor e o Conde de Vimioso, respectivamente nas composições 36 (1990a: 186-187) e 294 (1990b: 166-168), inseriram os versos glosados em posição intermédia.

Como nas alterações da disposição rimática, presentes em algumas composições glosadoras para salientar a estrutura do texto prévio e simultaneamente a integrar em pleno no novo poema composto, as modificações operadas no modelo de citação servem o mesmo intuito.

---

<sup>49</sup> A colocação dos versos glosados juntos em posição final de estrofe ocorre na única glosa de romance do *Cancioneiro Geral* (composição 837) (Dias 1993b: 267-271) e na composição 846 (283), onde Garcia de Resende apenas glosa os dois últimos versos do vilancete de partida.

<sup>50</sup> Trata-se do texto 10 da edição de 1514 (Castillo 2004d: 48-50), glosa de Diego Núñez de Quirós à cantiga de Soria «El ‘sí’ sí, el como no sé» (cf. Anexo B, Quadro 2).

Cristina Almeida Ribeiro (2001a: 350) e Ines Ravasini (1996: 623) já referiram o modo peculiar de introdução dos versos do vilancete de partida na glosa o qual respeita a ordem sequencial dos mesmos nas composições 63 (Dias 1990a: 226-229) e 82 (261-264), numa tentativa de reprodução do texto de origem. A mobilidade dos versos da composição glosada, embora de forma diferente, também encontra correspondência no cancioneiro castelhano. A composição 823 (Castillo 2004c: 281-283), cujas peculiaridades formais já analisámos, ilustra a mobilidade dos versos citados nas coplas glosadoras como forma de integrar no novo texto a arquitectura interna da composição prévia. A distribuição dos versos nas estrofes um, três e cinco é a seguinte, dois nos seis primeiros versos da copla, nas posições quatro e seis; os outros três, na última parte da copla, nas posições onze, doze e treze. Quanto às coplas dois e quatro, além de só retomarem quatro versos, em vez dos cinco anteriores, apenas têm em comum a inserção do primeiro e quarto versos, nas posições quatro e treze, respectivamente; os restantes dois surgem na segunda copla nas posições seis e onze e, na quarta, em cinco e dez. A mobilidade dos versos citados permite ao poeta integrar na glosa a estrutura do poema glosado. As coplas um, três e cinco correspondem aos versos da cabeça e das voltas da cantiga. Por sua vez, as coplas dois e quatro encerram os quatro versos das mudanças que, por não serem simétricas, do ponto de vista da rima, Francésc Carrós Pardo isolou no conjunto da estrutura da glosa, guardando apenas duas posições fixas e recuando os dois versos intermédios da segunda mudança de uma posição relativamente à estrofe dois. Assim, o leitor atento poderá verificar que o poeta reconstituiu a arquitectura formal da cantiga de partida<sup>51</sup>. Um último caso de inserção de versos, muito atípico e consonante com os intentos de experimentação formal de

---

<sup>51</sup> A composição 28 (Castillo 2004a: 353-355) representa outro caso de mobilidade dos versos citados no interior da glosa, pois, nas coplas dois e seis, o poeta, para dissociar os versos finais da cabeça dos versos finais da volta, faz recuar, na última estrofe, até à posição três, a inserção do primeiro verso, que também é o antepenúltimo da cantiga.

Cartagena (cf. Ravasini 2005: 269), é o que o poeta pratica na composição 134 (Castillo 2004b: 89-96), em que introduz, no primeiro hemistíquio de cada verso da estrutura glosadora, meio verso da primeira copla do texto de partida. Esta forma peculiar de inserção confere à glosa dimensões bem maiores do que o habitual, pois obriga o poeta a alargar o número de coplas.

A análise dos aspectos estruturais da glosa em ambos os cancioneiros revela que, embora partilhem características comuns, os poetas procuram libertar-se das limitações impostas, propondo, não só através de modalidades diferentes de inserção dos versos, mas também de um jogo subtil de alternância de esquemas rimáticos e de formas estróficas, modos originais de integração harmoniosa da arquitectura do texto de partida na glosa que é também o seu receptáculo.

Sendo um subgénero da *interpretatio* que, «strictamente, es una paráfrasis palabra a palabra de un texto previo» (Casas Rigall 1995: 54), a glosa é o lugar da reescrita da composição de base. O contexto palaciano em que se inscreve a produção poética de finais do século XV estimula a veia lírica dos poetas, que se exprime em toda a sua pujança. A profusão de figuras retóricas serve esse fim, por afirmar perante o auditório da corte uma agudeza cujo resultado, no que ao exercício glosador diz respeito, desemboca numa composição em que o texto de partida é objecto de amplificação e, de certa forma, sublimação. O recurso às diversas figuras da repetição é paradigmático da poesia cancioneril e está bem presente nesta forma poética. Na composição 414 (Dias 1990b: 336-338), Sá de Miranda inscreve o seu trabalho de reescrita num movimento amplificativo que repousa não só na dimensão, pois a glosa é constituída por seis coplas reais, mas também nos recursos retóricos usados. O polissíndeto – «y grande extremo de males / y con dolor sin medida», «y falsos y

desleales»<sup>52</sup> –, ao introduzir de forma cumulativa expressões que remetem para o sofrimento, dir-se-ia até para a ideia de doença com o substantivo «males» que complementa a expressão «grande extremo», funcionando todo o verso como uma hipérbole, e para o fingimento da dama cujas promessas são falsas<sup>53</sup>, confere maior amplitude à voz de Ferreira que, na cantiga, opõe um passado, sem amor mas feliz, a um presente infeliz. A anáfora da locução conjuntiva «ansi que» participa do mesmo impulso, pois reitera, de forma quase obsessiva, a dor do sujeito lírico. A construção anafórica destes versos combina-se, em certa medida, com a gradação; começa-se por evocar a «tristura», os «pecados», a «desventura» para culminar na «desmesura» da dama, associando-a directamente à morte do poeta.

Os poetas do *Cancionero General* recorrem também às figuras da repetição como forma de dar mais ênfase à expressão das amarguras causadas pelo sofrimento amoroso<sup>54</sup>. A glosa de Jerónimo Pinar à cantiga «¡Desconsolado de mi!», composição 796 (Castillo 2004c: 215-219), caracteriza-se, entre outros recursos, pela sua arquitectura anafórica. Nas coplas dois, três, cinco e nove a anáfora permite ao poeta dar consistência à censura do comportamento da dama. A repetição do pronome pessoal «tú» contém uma forte carga acusatória, tanto mais que é sujeito de formas verbais cuja acção recai sobre um pronome complemento de primeira pessoa, que estabelece uma relação entre quem pratica a acção e sobre quem esta se exerce. A estrutura anafórica da

---

<sup>52</sup> Os versos citados são apenas exemplos de um recurso que está presente em toda a glosa e cria, por acumulação, um efeito de dramatização do sofrimento experimentado pelo sujeito lírico.

<sup>53</sup> Relativamente à cantiga glosada, há uma diferença fundamental. Nesta, o poeta apenas opunha um passado feliz a um presente infeliz, sendo a causa da mudança de estado os cuidados ligados ao amor. Todavia, nunca a dama foi acusada directamente pela infelicidade do amante como o é na glosa.

<sup>54</sup> No *Cancionero General*, o exercício glosador exerce-se quase sempre a partir de composições, motes, romances, cantigas, de temática amorosa. Constituem excepção três glosas que versam sobre devoção na versão de 1511 (cf. Anexo B, Quadro 1), havendo outras em que o poeta trata de questões relacionadas com a memória, que podem, ainda assim, ligar-se à poesia sentimental. Na versão de 1514, Castillo introduziu uma outra glosa de temática teológica (cf. Anexo B, Quadro 2), as restantes pertencem ao campo amoroso. Embora no cancionero de Resende a grande maioria das glosas pertença à poesia amorosa, há algumas que tratam de temas políticos, consubstanciando uma crítica à ausência de valores na sociedade portuguesa (cf. Anexo B, Quadro 3).



estrofe nove, introduz atributos e prerrogativas intrínsecas à essência da dama cruel, o que contrasta com a cantiga na qual o sujeito lírico manifesta a sua mágoa sem nunca imputar a alguém o seu estado de infelicidade actual, a não ser a si próprio. A cantiga articula-se em torno da noção de perda, como se vê pela anáfora e pela presença da figura etimológica em «pues tal perdida perdí». Na composição 114 do cancionero castelhano (Castillo 2004a: 794-795), Hernán Mexía usa o paralelismo de construção, já presente na cantiga «No sé para que nascí» de Pedro de Cartagena, mas com uma particularidade: em «la Vida quiere que muera, / la Muerte quiere que biva», a estrutura paralelística conjuga-se com uma forma de quiasmo que se apoia na figura etimológica. Nestes versos, a raiz da forma verbal «muera» repete-se no substantivo «Muerte», que agora se associa a «biva», cujo radical está, no verso anterior, em «vida». Além de o início e o fim dos versos em questão se oporem numa dupla antítese, o final do primeiro entrelaça-se com o seguinte numa continuidade harmoniosa, que contribui para reforçar a referência obsessiva à morte, já presente na cantiga, mas ainda mais vincada na glosa.

A preocupação com a palavra está patente nas várias formas de *annominatio* encontradas em ambos os cancioneros e potenciadoras do trabalho de amplificação.

Dirigindo-se, na composição 564 (Dias 1993a: 83-86), a D. Joana de Mendonça, «porque lhe mandou a rainha que nam saísse ùs dias da pousada», João Rodrigues de Lucena erige, por meio de um trabalho sobre a palavra em que explora as potencialidades significativas da flexão verbal e as variações de sentido, uma estrutura argumentativa dominada por um discurso emocional, associável ao *pathos*. Em «Que nam vos fez Deos fermosa / pera matar nem mateis», o poliptoto participa plenamente da construção da *argumentatio* em torno do afectivo: no infinitivo, o verbo integra o complemento circunstancial de fim onde se salienta que os propósitos divinos ao dotar a dama em questão de tanta beleza não são o de a tornar cruel; no imperativo, ao instá-la a

que não mate, está precisamente a afirmar que o está a fazer. Este verso põe em realce o carácter impiedoso da dama, de uma forma em que o não fez a cantiga glosada, na qual o poeta censurava a atitude altiva da dama sem nunca usar tal léxico. A antanáclase, consistindo na repetição de uma mesma palavra atribuindo-lhe acepções diferentes, é um recurso que, não pertencendo à *annominatio* por não se apoiar na variação lexical e morfológica da palavra, ainda assim se lhe pode considerar aparentado. Lucena introduz o substantivo «razão» em três versos, com significados diferentes em, pelo menos, duas ocorrências, e alterando numa delas, citação do terceiro verso da cantiga, o valor que o vocábulo aí detinha. No texto de partida (83-84), também de sua autoria, o substantivo – «porque nam é sem razão» – parece remeter para a esfera da justiça, porque, se a dama prende, enlaça os amantes, seria justo que soubesse o que é a prisão; na glosa (84-86), esse sentido é recuperado em «que razão é que quem prende / saiba que cous’ee prisão», enquanto nos outros casos o substantivo tem o significado comum de motivo, causa. Se na primeira estrofe da glosa o poeta pede à dama que seja tolerante e abra o coração mesmo perante acções realizadas aparentemente sem nexos, na segunda aconselha-a a ser alegre porque possui em suas mãos os destinos de vários amantes e a não ficar admirada pois esse facto não é sem justificação. Todavia, a um primeiro movimento onde o poeta parece relembrar as qualidades da dama que legitimam o seu poder de decisão sobre o fado dos que a amam sucede um segundo em que é acusada de impiedade e neutralizado o significado do substantivo. Presente nas coplas que incorporam os versos da cabeça da cantiga, a antanáclase serve de transição entre a primeira parte da glosa, onde a censura à indiferença da dama perante a dor dos amantes começa a ser delineada, e a segunda, onde a crítica à sua impiedade se torna veemente.

Glosando a cantiga «Mi vida bive muriendo» (Castillo 2004b: 184-186), Rodrigo Dávalos desenvolve o tema do sofrimento em torno do paradoxo viver

morrendo. Na cantiga, o poeta começa por falar na primeira pessoa, como se evocasse a sua própria experiência, para, nas mudanças e na volta, inverter a tendência e exprimir-se em nome de todos os que vivem angustiados. Rodrigo Dávalos também recorre ao poliptoto, potenciando o seu valor significativo. O poder sugestivo do exercício glosador repousa, em alguns versos, num entrelaçamento de várias figuras da repetição, já presentes na cantiga, mas então desenvolvidas. Nos versos «quien biviendo bive muerto, / si muriesse beviría» (Castillo 2004b: 184), distinguem-se o poliptoto, que opõe o gerúndio e o presente do indicativo, modos do real, ao condicional, modo da hipótese; a *transductio* entre «biviendo» e «bive», realçando o valor durativo do gerúndio; a anadiplose, presente nas formas «muerto» e «muriesse»<sup>55</sup>, e a epanadiplose, também polipótica, com o gerúndio «biviendo» a abrir o verso e o condicional «beviría» a fechá-lo. Do cruzamento das várias modalidades da *anominatio* e da *redditio* sobressai uma presença quase obsessiva do paradoxo inicial que o exercício glosador desenvolve, nas coplas seguintes, em torno do padecimento, da tormenta, da enfermidade. O verso «quien bive triste seyendo», adaptação e não simples repetição do verso da cantiga «Quien bive siempre sintiendo», é bem característico do trabalho do poeta: ao alterar o verso que cita, substituindo o advérbio «siempre» pelo adjetivo «triste» e o verbo «sentir» pelo verbo «ser», Rodrigo Dávalos modifica o significado do verso, que passa a incluir a noção de tristeza, ausente do texto prévio, e reforça a presença obsidente de um paradoxal «morrer vivendo», alimentado pela metáfora inquietante da doença e da tristeza.

O trabalho de reescrita também se inscreve num movimento de reaproveitamento do texto de partida que dá lugar a uma reinterpretação dos versos glosados. A glosa pelos consoantes de Brás da Costa é representativa do processo. O

---

<sup>55</sup> Este não é um caso de anadiplose pura, porque a palavra que se repete não é igual; no entanto, consideramos que se trata de uma realização polipótica da anadiplose, forma de abrandamento da figura que Lausberg também considerou como tal (cf. 1982: 169).

poeta não retoma todos os versos do texto de partida, como é habitual na glosa, pois dos dez que constituem a trova de D. Rodrigo, Brás da Costa apenas escolhe introduzir os versos três, quatro e dez (Dias 1993a: 31), sofrendo estas alterações sintáticas a fim de se harmonizarem no conjunto da produção de chegada. Na trova de partida, os versos três e quatro – «hei gram doo de vós sobejo, / porque vejo» – surgem no seguimento de uma exclamativa intercalada – «quanto desejo / de poder-vos confortar» – em que o poeta exprime o seu desejo em ajudar o seu irmão; na glosa, os versos são citados após a intercalação de uma subordinada que, de forma abrupta, introduz, no poema, o trivial, já anunciado, no primeiro verso da glosa, pela apóstrofe ao capuz, destinatário da composição elaborada por Brás da Costa. No exercício glosador, a substituição do pronome pessoal «vós» da composição de partida pelo pronome de primeira pessoa «mim» constitui um jogo de perversão do sentimento de preocupação para com o outro que, na glosa, é dirigido a si próprio de quem o sujeito lírico sente pena. A glosa de Brás da Costa, dirigindo-se a um capuz, vai, assim, muito além da ironia; estamos perante uma paródia da lírica cortês.

Como recorda Rosario Cortés Tovar, reflectindo sobre a paródia em páginas dedicadas à teoria da sátira, a

«parodia incorpora el estilo, texto o género parodiado, pero no hace esto como la mera cita o alusión literaria. El autor de parodia no renuncia a su propia creatividad; imita en su propio lenguaje, y efectuando cambios, un producto literario anterior [...] El texto de origen permanece siempre en el trasfondo del nuevo, pero ha sido previamente transformado y asimilado a este último que es ahora el portador principal del sentido» (1986: 117).

A criatividade de Brás da Costa exprime-se, por um lado, através de um processo de desvio, a compaixão pelo outro foi substituída pela comiseração por si próprio, o estado de tristeza e de abatimento associado ao desgosto amoroso está relacionado agora com uma perda material e, por outro, pela personificação do capuz que lembra a do coração com quem o sujeito lírico costuma travar um diálogo, dizendo-lhe a sua mágoa por este o fazer sofrer. A glosa pelos consoantes tem a dupla função de assegurar a ligação entre

ambos os textos, também permitida pela inserção de alguns dos versos da trova, e, paradoxalmente, a de os dissociar, pois é neste movimento de união e de dissociação que opera a paródia. No poema de Brás da Costa, encontramos as convenções poéticas do lirismo cortês: a tristeza, a mágoa, o discurso com uma entidade abstracta, neste caso, trata-se de um objecto usual, o que acentua o desvio, que, conjuntamente, com o recurso às rimas pelos consoantes e à citação, facilita a assimilação não só do texto prévio, mas também da tradição poética de que é portador, na nova composição. O exercício glosador, ao parodiar a lírica cortês, retomando os seus códigos e inserindo-os num contexto radicalmente afastado da esfera à qual pertencem, denuncia o seu carácter esclerosado.

A composição 19 (Dias 1990a: 148-149) em que D. João de Meneses glosa o versículo «Memento homo quia cineres es et in cinere reverteris», que integra a liturgia de Quarta-feira de Cinzas, propõe um exercício similar ao descrito por Rudolph Baehr, quando evoca os casos de glosas burlescas que convertem um texto litúrgico em poesia amorosa, lembrando que a glosa não deve ser entendida com o sentido moderno de interpretação crítica e literária mas sim como um exercício de recriação poética de um texto prévio, não prescindindo da sua originalidade (1989: 332) <sup>56</sup>. Aqui, o recurso ao versículo recitado pelo sacerdote na cerimónia de imposição das cinzas lembra ao leitor-destinatário que a vida é efémera e que deve agir tendo em conta o seu carácter fugaz e transitório. A última copla da glosa consiste numa admoestação a uma dama, verdadeira destinatária do poema, no sentido de lhe recordar que, no momento do Julgamento final, deverá responder pela sua crueldade. Partindo de um versículo em que se rememora aos

---

<sup>56</sup> Ana Rodado Ruiz, por seu turno, ao estudar a obra do monge Rodrigo de Valdepeñas no contexto da glosa ao divino renascentista, estabelece uma distinção entre as glosas ao divino ortodoxas – que correspondem, do ponto de vista métrico, ao definido por Janner e, tematicamente, ao reaproveitamento religioso de um texto profano – e as diversas modalidades que a partir delas se constroem, destacando as glosas realizadas sobre orações e frases litúrgicas (como no texto de D. João de Meneses), as glosas filosófico-morais, os «villancicos» glosados ao divino com retoma de um ou dois versos temáticos e as glosas religiosas (cf. 1996: 154-159).

homens a sua condição de frágil mortal, o exercício glosador neutraliza a imagem idealizada da amante, reenviando-a à sua imperfeita humanidade. Já na composição 466 (Dias: 1990b: 443), a glosa do mote «Porque esperou em mim, / o livrarei», que corresponde ao versículo catorze do salmo noventa do *Liber Psalmorum*, o reaproveitamento do mote de partida segue uma orientação diferente. Neste versículo, reafirma-se a protecção divina aos que confiaram em Deus; protecção que o poeta, na glosa, recusa porque a associa a uma libertação do sofrimento amoroso. Neste caso, o exercício glosador realizado em torno do mote dignifica a dama.

A composição 86 (1990a: 268-273), glosa de Álvaro de Brito à cantiga que Antón de Montoro compôs em louvor da rainha D. Isabel de Castela, constitui um caso peculiar de glosa ao divino, em que o poeta desloca o enfoque da figura divinizada da rainha castelhana para a Virgem Maria, reinvestindo a hipérbole sagrada da cantiga original a fim de reforçar a santidade da filha de Santa Ana. O exercício glosador de Álvaro de Brito tem um duplo objectivo: neutralizar o processo que, na composição profana de que parte, permitiu a Montoro estabelecer um paralelo entre a rainha secular e a rainha celeste e elevar a primeira a um nível de pureza extremo, já que a glosa ao divino, caracterizando-se por uma atitude «consciente de su ofício» por parte do glosador, que «valora en su justo punto tanto la calidad de la factura como los temas que desarrolla» (Rodado Ruiz 1996: 160), recontextualiza a analogia sagrada presente no texto prévio e opõe-se a este, devolvendo os atributos de santidade à esfera celeste; enaltecer a figura de Maria como representante da perfeição divina<sup>57</sup>, o que só podia ser

---

<sup>57</sup> Veja-se a este propósito Sousa 2010b: 172-173, nomeadamente a referência ao recurso ao *argumentum ex auctoritate*, glosando um versículo de Salomão.

feito após a redivinização dos seus atributos através da glosa ao divino, reenviando, assim, a cantiga de Montoro à esfera do profano<sup>58</sup>.

A reinterpretação do texto de partida na glosa só é possível mediante a instauração de um diálogo poético entre o texto glosado e o texto glosador. Neste caso, Álvaro de Brito introduziu no início de cada copla um verso do texto de partida, permitindo «una inmediata identificación del elemento intertextual» (Tomassetti 2005: 1503). O diálogo entre ambos os textos é, assim, introduzido pelo poeta que, ao invés do que habitualmente sucede nos casos de glosa de textos castelhanos, não prossegue o exercício glosador nessa língua, mas sim em português. Ao iniciar as coplas pelo elemento intertextual, Álvaro de Brito apostrofa indirectamente o autor da composição que considera sacrílega, dirigindo-se-lhe depois de forma explícita e repetida ao longo da glosa. O recurso ao português consubstancia a oposição do glosador ao louvor dirigido por Montoro a Isabel, a Católica, como se, por meio da coabitação dos dois idiomas, no interior de cada copla, se exprimisse, não a desaprovação de um poeta, mas a de uma nação.

A glosa do poema «Terribles coitas desseo» (Dias 1990a: 261-264), de autor anónimo, também está escrita em português. A razão de tal escolha não se deverá ao facto de Álvaro de Brito querer, por meio da glosa, manifestar o seu desacordo com o autor do poema prévio, mas talvez o de afirmar a vontade de escrever na sua própria língua, uma vez que grande parte das suas composições estão elaboradas em português, havendo apenas três em castelhano.

No *Cancioneiro Geral*, há ainda outros exemplos de glosas elaboradas em português, que diferem das composições acima referidas apenas pelo facto de o texto de partida ser oriundo do lirismo nacional. Embora a maioria das glosas tenham por origem

---

<sup>58</sup> Isabel Almeida considera também que a glosa de Álvaro de Brito, ao incorporar os versos que considera heréticos, os anula, devolvendo ao plano do divino atributos que Montoro havia concedido à rainha, isto é, ao plano do humano (cf. 1997: 29).

poemas da tradição lírica castelhana, há cinco casos em que os textos glosados são de autoria portuguesa: as composições 63 (Dias 1990a: 226-229), 226 (1990b: 58-59) e 564 (1993a: 83-86), que versam sobre o sofrimento amoroso, a 531 (36-38), de natureza política e a 523 (31), satírica<sup>59</sup>. Referindo-se ao bilinguismo no *Cancioneiro de Baena* e no *Cancioneiro Geral*, Patrizia Botta observa que, na compilação de Resende, o uso simultâneo dos dois idiomas está mais associado à poesia amorosa porque a língua castelhana está «más elaborada artísticamente, y madura para el uso, sino también para encontrar, gracias a ella, un trámite de mayor circulación junto a un público hispanohablante mucho más amplio (primero ibérico y después pan-europeu)» (1996: 356). O recurso à língua portuguesa para glosar poemas procedentes de Castela, mas também a realização desse exercício a partir de textos portugueses, parece revelador de uma tentativa de afirmação da língua e da tradição lírica de que é portadora, seja ela de âmbito amoroso, político ou satírico, ainda que a tendência dominante seja a de recorrer à língua castelhana. Contudo, estas composições são também reveladoras de que o bilinguismo luso-castelhano era uma realidade muito presente, por questões, não só culturais, mas também políticas e económicas<sup>60</sup>.

Uma especial chamada de atenção merece uma composição da autoria de D. Carlos, constituída por duas respostas a uma pergunta de Francisco da Silveira (Dias 1993a: 296-297). Pouco sabemos sobre este enigmático D. Carlos. Aida Dias pergunta-se se será castelhano e observa que há no *Cancionero General* um poeta com este nome

---

<sup>59</sup> O caso da composição 564 (Dias 1993a: 226-229) é interessante porque configura, no *Cancioneiro Geral*, o único exemplo de auto-glosa de cantiga. Na colectânea compilada por Hernando del Castillo, as glosas de cantigas ou coplas glosadas pelo próprio autor também não são muito frequentes, apenas contabilizámos cinco (134, 797, 798, 827, 834) (Castillo 2004b: 89-96 – 2004c: 219-223; 223-227; 293-296; 311-316). Relativamente às glosas de motes, há poetas que elaboram composições glosadoras sobre motes da sua autoria. À semelhança das auto-glosas de cantigas ou coplas, não são muito recorrentes, pois só há seis no cancionero castelhano (570, 580, 581, 582, 584, 590) (Castillo 2004b: 632-633; 639-641; 642; 645-646) e duas no português (537 e 794) (Dias 1993a: 43-44; 1993b: 156).

<sup>60</sup> Sobre a questão do bilinguismo luso-castelhano, pode ver-se também Tocco 1993 e Vázquez Cuesta 1981. A autora deste último artigo, que se refere à época de Camões, adopta uma perspectiva diferente e valoriza negativamente o recurso ao castelhano na literatura portuguesa, denunciando-o como forma de aculturação.



(2003: 157). Joaquín Gonzalez Cuenca, por sua vez, identifica D. Carlos com D. Carlos Guevara (2004b: 741-742). Se a identificação estiver correcta e se tratar efectivamente de um castelhano que escreve em português, estaremos perante uma situação bastante inabitual, dada a assimetria assinalada por Ivo Castro, ao comentar o facto de os poetas portugueses escreverem em castelhano: «[i]l s'agit d'un phénomène asymétrique: les écrivains espagnols n'ont pas, par esprit de réciprocité, écrit en portugais, à l'exception de Fray Luis de Granada» (2002: 12). A serem de autoria castelhana, estas duas estrofes em português singularizam-se, pois, no conjunto do cancionero por ilustrarem de forma original a realidade do bilinguismo.

Em todo o *Cancioneiro Geral*, há sessenta glosas de motes, de entre as quais vinte e nove em português, sendo as restantes em castelhano. Num quadro marcado pela glosa em castelhano de motes castelhanos e em português de motes portugueses, a composição 180 (Dias 1990a: 485-486) revela-se original, porquanto constitui o único exemplo em que se glosa em português um mote castelhano. Anrique de Almeida amplifica o mote «Que milagre faria Dios» numa cantiga-glosa em que denuncia a crueldade da dama, tópico que o Coudel-mor na sua ajuda também desenvolve. A prática intertextual exerce-se aqui em três direcções, entre Anrique de Almeida e o autor anónimo do mote, entre o Coudel-mor e Anrique de Almeida e entre o Coudel-mor e o autor do mote que cita. O diálogo que se constrói entre os diversos textos é ilustrativo do dinamismo intercultural da época. Todavia, o que este mote e respectivas glosas bem como as composições 82<sup>61</sup> (261-264) e 86 (268-273) salientam é também a existência de um diálogo entre ambas as línguas como se, através do uso do português para glosar textos castelhanos ou elaborados em castelhano, se procurasse neutralizar a superioridade de uma sobre a outra como veículo de afirmação literária.

---

<sup>61</sup> O texto em castelhano glosado nesta composição parece ser um vilancete de autoria e proveniência desconhecidas.

Aliás o recurso a textos poéticos portugueses, seja sob forma de composições breves, como o mote, ou longas, parece participar desse intuito de valorização da língua. Anrique da Mota e Duarte da Gama, nas composições 794 (Dias 1993b: 156) e 537 (1993a: 43-44) respectivamente, configuram, nesse âmbito, casos dignos de nota, pois glosam os seus próprios motes, no que representa também uma *praxis* dos poetas castelhanos. Essas ocorrências, que constituem uma forma de auto-glosa, poderão integrar um processo de construção da autoridade, na medida em que se elevam ao nível dos poetas reconhecidos cujas obras são objecto de glosa. No entanto, diferentemente dos exemplos observados no cancionero de Castillo, a afirmação do prestígio literário é indissociável de um trabalho sobre a língua sobre a qual se constrói uma tradição que permitirá aos poetas elevar-se ao nível dos castelhanos. No fundo, as composições em que ambos os idiomas estão presentes – o castelhano, no texto prévio, o português, na glosa – reflectem esse movimento. Relembremos que a glosa é o lugar onde os poetas podem dar mostras da sua agudeza, facto importante neste programa de dupla construção da autoridade. É através do uso da língua que o poeta revela a sua perícia, mas é também por meio da mestria deste que a língua se afirma como objecto literário. Como sublinhou Isabella Tomassetti (2005: 1505), a glosa de motes faz-se segundo a modalidade que Zumthor designa por «citation-conclusive», típica do *versus cum auctoritate*, que se caracteriza por introduzir no último verso da estrofe a citação de uma autoridade. Contudo, parece aparentar-se também com a «citation-amplificatrice» (Zumthor 1976: 323), que funciona como uma amplificação estilística, porque o exercício glosador desenvolve o mote.

O cotejo aturado dos textos revela que, a par da inserção ou da citação de versos provenientes de composições consagradas do cânone literário, há motes que reenviam para composições menos conhecidas ou cuja similitude com versos encontrados noutros

poemas sublinha a presença de uma rede intertextual bastante dinâmica. A composição 4 (Dias 1990a: 129-133), poema em que D. João de Meneses glosa, sucessivamente, oito motes submetidos por várias damas, representa as relações poéticas que uniam os poetas. As *Coplas del Bachiller de la Torre a sua dama* (Castillo 2004b: 160-163), mais precisamente o verso trinta e um «¡Ó vida desesperada!» é o mote proposto por D. Leonor de Mascarenhas. No entanto, na composição 859 (Dias 1993b: 299-300), Garcia de Resende glosa um mote, de autoria anónima, «Ja nunca seraa mudado», que é muito parecido com um verso de Fernando de la Torre nas coplas acima mencionadas – «Jamás no fuera mudado». Na glosa-cantiga de Resende, sublinha-se, através do recurso ao futuro do indicativo, a permanência de um estado que perdurará para todo o sempre; na quinta estrofe, onde está inserido o verso similar ao do mote, o poeta faz depender a sua desventura de uma premissa que não se realizou. Os poetas lograram, assim, dramatizar o sofrimento do sujeito lírico, matizando-o de forma diferente: Resende inscreve a dor do amante num *continuum* que remete para a intemporalidade; o Bachiller de la Torre, ao fazer remontar a causa da infelicidade a um passado longínquo em associação com a referência ao destino do malogrado amante, sublinha também a imutabilidade de uma situação. Já na composição 403 (1990b: 328-329), Rui Gonçalves parte do mote «Que faz apartar as vidas!» para evocar a crueldade da dama e glosar as lamentações de amante que sofre por não ver o seu esforço reconhecido. Num poema de Mossén Navarro conservado no cancionero de Herberay, «El sentir que ya senti» (Dutton 1991a: 336-337), de temática idêntica e constituído por três oitavas e uma redondilha, encontra-se o verso «en apartar la mi vida», que apresenta alguma semelhança com o mote glosado por Rui Gonçalves.

Estes exemplos testemunham da vitalidade de um diálogo poético implícito, conseguido através de um jogo de referências literárias, não tão conhecidas como

outras, mas que contribuem para afirmar a presença de uma rede de relações intertextuais que ilustram a mobilidade dos materiais poéticos. A composição 4 (Dias 1990a: 132), glosa de mote proposto por D. Leonor Pereira – «Quem podesse saber quem / sabe parte de meu bem» –, é também interessante deste ponto de vista. No exercício glosador, D. João de Meneses introduziu outra citação – «Toda a noite, todo dia», primeiro verso de uma cantiga de autoria anónima que integra o *Cancioneiro musical de Elvas* (cf. Dutton 1991a: 61) e que, composta em português, evoca o carácter contínuo do sofrimento amoroso, pois o sujeito lírico tem «poucas horas descansadas» e passa grande parte delas «sospirando» (61). Garcia de Resende, na composição 860 (Dias 1993b: 300), glosa o mote «Cada dia e cada hora» que parece uma variante do verso «Toda a noite e todo dia». O exercício glosador permitiu que se cruzassem três textos, uma cantiga anónima e as duas glosas que se lhe referem e que realçam o texto. O mote «Cada dia e cada hora» é representativo da constante evolução dos materiais poéticos, fruto da adaptação ao novo texto em que são inseridos, mas é também essa pequena diferença que, ao chamar a atenção do leitor e do auditório, familiarizado com estes versos e com a tradição poética que veiculam, evidencia o poema que está subentendido por detrás da citação. Este método de reenvio dos textos constrói a rede de relações intertextuais que funciona como um sistema em eco o qual potencia a interlocução entre os poemas. Isabella Tomassetti analisando as questões relativas à intertextualidade e à interpretação nos «dezires a citazioni» do *Cancioneiro Geral* refere, na conclusão do estudo, que a inserção de citações provenientes da tradição castelhana não tem por único objectivo o «riconoscimento e la ‘comprensione’ di un testo, ma segna anche l’adesione estetica alla tradizione di cui quello stesso testo fa parte» (1998: 100)<sup>62</sup>. Se a glosa partilha com a citação este intuito de adesão à tradição

---

<sup>62</sup> A autora assinala que, numa das composições que estudou (cf. Dias 1990a: 427-430), D. João Manuel introduz na nona copla versos de um rondó coligido no *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique* e que o

difundida pelos textos considerados como modelos, parece-nos também importante referir que alguns poetas lusos, ao decidirem recorrer à língua portuguesa e a textos do seu próprio universo lírico para comporem glosas, pretendem ir mais além, integrando e expandindo a tradição. O diálogo entre textos castelhanos, ou escritos nesse idioma, e portugueses proporcionado pela glosa permite afirmar o português como língua poética mas também como veículo de transmissão de um texto prévio elaborado em castelhano, uma vez que este e o segregado a partir dele coexistem numa mesma composição. Esse mesmo texto, a partir do qual um poeta escreve em português a sua glosa, integra, de novo, mas sob uma outra forma, a tradição lírica, contribuindo para a sua continuidade.

### 2.2.2. Ajuda

Ligada pelo tema à poesia de circunstância a ajuda é uma modalidade poética característica do cancioneiro de Resende<sup>63</sup>. Pierre Le Gentil foi quem primeiro caracterizou a ajuda de um ponto de vista formal, salientando uma parcial coincidência rimática entre o texto segundo e o original, ao referir que as ajudas «reprennent les rimes du thème initial de la *cantiga* de Dom João Manuel; c'est la forme habituelle des *ajudas*» (1981: I, 489n).

Apesar de a ajuda privilegiar o critério da coincidência rimática, a estrutura da sua rima está dependente da forma poética do texto prévio.

---

próprio Molinet citou nos *Faictz et ditz de Jean Molinet* (Tomassetti 1998: 90, 93). Apesar de este caso, por dar ao diálogo cultural uma dimensão transpirenaica, se afigurar particularmente adequado ao nosso estudo, não nos foi possível contemplá-lo, porque, para o fazer, teríamos de alargar a nossa reflexão a um outro género, os «decires a citazioni», tarefa incomportável dados os limites de espaço impostos pela regulamentação em vigor.

<sup>63</sup> A única excepção foi assinalada por John G. Cummins (1963: 315), que identificou no *Cancionero de Palacio*, a presença de duas composições que correspondem a esta modalidade poética. Trata-se de duas trovas da autoria de Íñigo López de Mendoza e de García de Pedraza, que surgem no seguimento de uma composição do Comendador de Segura: cada um dos poetas elaborou uma oitava, que começa, como o texto de partida, pelo substantivo «Serrana» e apresenta, na segunda parte, esquema rimático idêntico ao da cabeça do texto inicial.

Se a composição original for uma cantiga, o poeta ajudador introduzirá no final da copla as rimas da cabeça, conservando-lhes a disposição. Assim, na composição 570 (Dias 1993a: 122-124), os poetas que compõem uma trova à cantiga de D. Filipa de Almada retomam, sem exceção, a disposição rimática cruzada (ABAB<sup>64</sup>) do poema inicial. Na primeira parte das coplas, enquanto Rui de Sousa opta por uma estrutura igualmente cruzada, com rimas diferentes, o Coudel-mor, Rui Gonçalves Reixa, Rui Gonçalves e Fernão Peixoto adoptam a estrutura presente na mudança da composição de partida, ou seja, a disposição CDDC, mimetizando assim a disposição das rimas<sup>65</sup>.

Se o texto segundo for elaborado a partir de um vilancete, o poeta terá de incluir nos dois versos finais da estrofe as duas últimas rimas do mote, como podemos verificar na composição 611 (Dias 1993a: 303-318), tanto nas ajudas ao vilancete inicial de Duarte da Gama como nas que após o relançamento da matéria secundam o vilancete de D. Garcia.

Quando se trata de uma trova, os autores das ajudas terão de adoptar a estrutura da segunda série de rimas da trova. Na composição 598 (262-273), doze poetas escreveram uma copla a Nuno Pereira «por ãa carta que escreveo ao Principe e pôs-lhe no sobrescrito: Per'Alteza do Principe nosso Senhor». Este exemplo é característico das ajudas compostas a partir de uma trova, mas apresenta também uma peculiaridade; a primeira trova, da autoria do Coudel-mor, parece funcionar como texto prévio a partir do qual as ajudas foram elaboradas, uma vez que as coplas seguintes incluem no seu esquema rimático a estrutura em rimas cruzadas. Por outro lado, as ajudas destacam-se

---

<sup>64</sup> No quadro 8 em anexo, fizemos o levantamento de todas as ajudas presentes no *Cancioneiro Geral*. Para cada entrada, fornecemos o número da composição, segundo a edição de Aida Dias, a forma poética da composição de partida, a sua estrutura estrófica, rimática, se, na rubrica, a ajuda está registada; indicamos também a estrutura estrófica da ajuda bem como a sua estrutura rimática. As restantes colunas da tabela reúnem a informação relativa à temática do texto de partida e da ajuda e à autoria dos textos.

<sup>65</sup> Na composição 581 (Dias 1993a: 176-178), observa-se um exemplo ainda mais perfeito deste mimetismo estrutural: os poetas que elaboram ajudas à cantiga de Jorge de Aguiar, cujo esquema rimático é ABAAB//CDDCABAAB, respeitam este esquema e também a métrica, introduzindo nas suas coplas um verso de pé-quebrado, na mesma posição que ocupa no texto primeiro.

por citar a fórmula de endereço usada por Nuno Pereira, transformando-a numa forma de refrão.

Não é invulgar observar que alguns poetas, a fim de realçar o dialogismo entre o poema original e a ajuda, introduziram, além das rimas já referidas, outras rimas da composição de partida ou até as que eram obrigados a seguir, mas colocadas em outras posições que não em final de estrofe. No texto 572 (Dias 1993a: 126-133), várias ajudas ilustram este processo. O Conde de Vimioso, na copla quatro, repete a rima em «-ar» e Aires Teles, na sua segunda intervenção, também a introduz; na copla oito, a rima dos dois últimos versos do mote do vilancete surge nos versos dois e três e nos dois últimos versos da estrofe; Simão da Silveira integra na sua ajuda uma outra rima, a segunda da primeira mudança do vilancete de partida nos versos dois, quatro e cinco e João de Abreu em um, três e cinco; Vasco de Fóis aproveita todas as rimas do vilancete, colocando a dos dois últimos versos do mote em posição final de estrofe e as das mudanças na primeira parte da trova, dispostas de forma interpolada embora surgissem cruzadas na composição original; Garcia de Resende, João Rodrigues de Sá, Diogo de Melo, o Estribeiro-mor e João de Abreu recorrem também a este processo, que, associado à já mencionada retoma das duas últimas rimas do mote do vilancete, reforça a relação dialógica entre texto de partida e derivado.

Além de reproduzirem parte das estruturas rimáticas dos poemas prévios, conforme descrevemos, as ajudas podem, ainda, caracterizar-se pela retoma de versos da composição de partida ou de elementos lexicais actualizados mediante um processo de alteração morfológica ou flexional ou introduzidos tal como surgem nos versos originais. A composição 568 (113-117), na qual treze poetas elaboram uma trova, duas nonas e onze coplas castelhanas, de ajuda à cantiga de Nuno Pereira «a ãa dama que servia», constitui um excelente exemplo deste duplo procedimento, pois, enquanto

Francisco da Silveira, D. Duarte de Meneses e D. João Pereira citam textualmente o primeiro verso da cantiga de partida, outros adaptam-no<sup>66</sup>. Jorge da Silveira submete o verso a um processo de fragmentação, distribuindo dois dos seus elementos nucleares – «quisera» e «ser nacido» – pelos dois últimos versos e em posição final (Dias 1993a: 114). D. Martinho substitui a construção negativa original pela interrogativa «pera qu’era ser nacido?» (115) e João Moniz pela condicional «se quisera ser nacido» (116). Contudo, outros versos da cantiga foram também retomados, como o segundo da cabeça, «se vos eu nam conhecera», a que D. Martinho impõe uma pequena alteração, ao retirar o pronome pessoal «eu», mas que D. Duarte de Meneses e Pero de Alcáçova citam integralmente, numa convergência ilusória, que afinal realça a distância que separa dois projectos poéticos que se diferenciam pela dissonância ideológica. O primeiro poeta inscreve-se no seguimento de Nuno Pereira, sublinhando os dois versos que retomou da cantiga inicial a submissão do amante à dama. Já Pero de Alcáçova, que optou por retomar este verso em detrimento do penúltimo da composição inicial – «mas se vos nam conhecera» (114) –, vinca a presença do sujeito lírico, pois o pronome «eu», que fora também introduzido no primeiro verso, está colocado numa posição que o destaca e a copla no seu todo revela uma focalização no sujeito lírico e não na dama, objecto da cantiga e da maioria das ajudas. Ao surgir no final da estrofe, este verso realça o processo de desvirtuação a que submete o código cortês, quando atribui à dama a responsabilidade pela fraqueza física do suposto amator. Lopo Soares, por seu turno, substitui o advérbio «nam» pelo advérbio «nunca», o que permite sugerir a ideia de perpetuidade, ausente da cantiga de Nuno Pereira. À semelhança da composição de partida, os poetas elaboram as suas coplas em torno de formas verbais preferenciais, que

---

<sup>66</sup> Na edição de Aida Dias, esse verso – «Nam quisera ser nacido» –, surge em itálico, o que sinaliza habitualmente autoria alheia, mas aqui remete provavelmente para o facto de ele transmitir uma ideia de origem bíblica muito difundida (cf. Dias 1978: 227 e 205). Não deixaremos, ainda assim, de assinalar a proximidade entre esse verso e o que ocorre numa cantiga de Beltrán de la Cueva, transmitida pelo *Pequeño cancionero del Marqués de la Romana*, que diz «nom deuiera ser nacido» (Dutton 1991b: 69).



nelas surgem com regularidade. As variações flexionais do verbo «perder» na cantiga inicial são as mesmas que marcam reiteradamente presença nas trovas de ajuda. O procedimento repete-se com outros verbos essenciais para a afirmação dos *topoi* do sofrimento amoroso: o perder-se por amor e a ausência de significado da vida do amante se não conhecesse a dama, ambos relacionados com a negação da sua existência e do seu próprio nascimento, ganham força expressiva por meio da simples repetição e da alteração flexional em formas como «nacido»/«nacera» ou «conhecera»/«conhecido».

Sugestiva é também, do ponto de vista das retomas lexicais, a composição 581 (Dias 1993a: 176-178), na qual todos os autores de ajudas colocam no último verso, e em posição final, como na cantiga de Jorge de Aguiar, o substantivo «mercês». A repetição de elementos lexicais, literal ou com alterações morfológicas, serve não apenas para marcar a proximidade dialógica entre o texto de partida e as ajudas, mas também para actualizar as imagens e sentimentos presentes no primeiro poema, dando-lhes nova vitalidade<sup>67</sup>.

A composição 600 (274-278), que consta de três trovas que Nuno Pereira escreveu a Anrique de Almeida, sendo a terceira elaborada «em nome dos oficiaes de Santarem» (275), pelo que podemos considerá-la uma ajuda<sup>68</sup>, e de dois outros grupos: o primeiro formado pelas «donzelas da senhora Dona Felipa», o segundo, «pelos da

---

<sup>67</sup> No *Cancionero de Palacio* encontram-se duas composições onde se observa uma interacção temática que assenta também em afinidades lexicais. A primeira é atribuída a um poeta que identificamos como o irmão de Tañedor – a rubrica «El mesmo» (Dutton 1991d: 129), neste texto e nos quatro anteriores, remete para a fórmula atributiva «Un hermano de miçer el tanendor» (128) – e a segunda, a Juan de Padilla (130). No primeiro texto, é nítida a predominância de formas verbais que exprimem a mágoa do amante – «nam meresçi», «padesçi», «perdi», «persegui» –, e que, à excepção da primeira, se repetem no início do verso seguinte, actualizando a figura da *reduplicatio* e criando um fenómeno de amplificação que hiperboliza o sofrimento amoroso. Juan de Padilla usa os mesmos verbos, umas vezes no mesmo modo e tempo – «padesçi», «perdi» –, outras no presente do indicativo ou no gerúndio («meresco», «seruiendo»), contrapondo-se ao pretérito perfeito da composição anterior. O verso «De cobrar lo que perdi», do primeiro texto, ecoa num outro, muito similar, do segundo – «Cobrar el bien que perdi». A temática comum somam-se, pois, correspondências lexicais assinaláveis e até um verso idêntico, que indiciam a possibilidade de uma relação entre estas composições semelhante à que a ajuda mantém com o texto prévio.

<sup>68</sup> Embora esta copla recupere apenas uma das rimas da segunda estrofe do texto precedente, essa retoma contribui para a coesão entre ela e a composição da qual deriva.

chancelaria para saberem como o haviam de intitolar», é representativa das ajudas que não respeitam a retoma das rimas da composição de partida de acordo com a modalidade poética do texto de partida, conforme já descrevemos. As coplas castelhanas, de autoria feminina, que se seguem à que Nuno Pereira escreveu em nome «dos officiaes de Santarem» não retomam nenhuma das rimas das trovas iniciais; ressaltando-se, no entanto, a composição de D. Maria da Cunha que recupera uma rima dos versos de Nuno Pereira. Contudo, partilham com a primeira ajuda a estrutura estrófica, pois também é uma copla castelhana, e a disposição rimática, uma vez que todas apresentam o esquema seguinte: ABBACDCD. O segundo grupo de ajudas destaca-se por ser, como o anterior, introduzido por uma rubrica que caracteriza as intervenções de forma colectiva e por uma sub-rubrica que as individualiza, cada copla é antecedida pelo nome da sua autora real ou fictícia. Os poetas que integram este grupo são um poeta chamado Bixorda e, novamente, Nuno Pereira que tem um estatuto peculiar, porque, como anuncia a rubrica, as suas trovas concluem o ciclo poético que iniciou, não só por serem da sua autoria as primeiras estrofes, mas também pelo facto da primeira ajuda ter sido elaborada por ele, mesmo se «em nome dos officiaes de Santarem». Ainda que nenhuma das ajudas retome as rimas da composição de partida, o dialogismo entre os grupos de ajuda e as trovas que motivaram a interlocução é assegurado, por um lado, pela coincidência dos esquemas rimáticos entre as composições de autoria feminina, a segunda trova de Nuno Pereira e a primeira ajuda, também composta por ele; por outro, pela circularidade perfeita deste trabalho colectivo que começa e termina com os versos de Nuno Pereira, como se de uma única composição se tratasse<sup>69</sup>. A intervenção de Bixorda, única de que há testemunho no

---

<sup>69</sup> A composição 623 (Dias 1993a: 394-396) constitui um outro exemplo de que nem sempre as ajudas respeitam o paralelismo rimático. A partir da trova de Luís da Silveira são elaboradas sete ajudas, nenhuma retoma a estrutura rimática da segunda parte da trova inicial nem as rimas. No entanto, a prolongação da veia satírica nas coplas que se seguem e a coincidência temática indicam claramente que

*Cancioneiro Geral*, ilustra o diálogo entre diferentes modalidades poéticas: embora as ajudas assumam a forma de trovas, podem adoptar a configuração de vilancetes ou de cantigas, como é o caso com a ajuda de Bixorda que é uma cantiga e que, no conjunto destes textos, é original, uma vez que os outros poemas se conformaram ao formato inicial da trova.

No âmbito das composições longas, o exemplo destacado anteriormente surge com alguma frequência, com uma diferença, no entanto. Enquanto a cantiga de Bixorda funciona unicamente como ajuda ao texto ou à situação de partida, em alguns casos, a introdução de uma forma poética diferente permite dar início a uma nova série de ajudas. É o que acontece na composição 611 (Dias 1993a: 303-318), onde Duarte da Gama começa por endereçar um vilancete a João Gomes de Abreu por causa de uma situação caricata por que este passou, quando, «estando na costa dos paços, andando d'amores, lhe cahio ã cavalo pola costa e morreo logo e a ele nam fez nenhum nojo» (303). Juntam-se-lhe seis poetas, no mesmo intuito sarcástico, compondo ajudas de extensão variável, formadas por trovas que repetem sempre a rima dos dois últimos versos do mote: D. Garcia de Albuquerque compôs três oitavas, de pé-quebrado no sexto verso; D. Bernardim de Almeida contribuiu com uma única copla; João Pais compôs três oitavas, de pé-quebrado no sétimo verso; D. Afonso de Albuquerque colaborou com duas ajudas, uma oitava, de pré-quebrado nos terceiro e sexto versos, e uma sétima, com introdução de um pé-quebrado no sexto verso; Diogo Brandão interveio com cinco oitavas e Pero Fernandes Tinoco com seis sétimas, depois das quais surge nova intervenção de Diogo Brandão, que, agora numa décima, actualiza a informação sobre o episódio e dá novo fôlego ao intercâmbio: D. Garcia que intervém com um vilancete, ponto de partida para sete novas ajudas, na sua maioria dos mesmos

---

são ajudas; todavia, como veremos adiante, é uma forma de ajuda diferente, não subordinada a um texto prévio, mas sim a uma situação, como aliás também acontece na composição 600.

poetas. A composição encerra ainda a defesa de João Gomes de Abreu, articulada em duas fases, uma prévia ao conhecimento efectivo dos textos, que resulta num vilancete de três voltas, e outra, já informada dos motejos, que inclui respostas individuais – seis oitavas e uma décima – aos que dele tinham troçado<sup>70</sup>. Na arquitectura complexa das composições deste tipo, instaura-se um diálogo a vários níveis: entre os elementos estruturais, porque a ajuda que se converte em texto original dá origem a uma nova série de ajudas, configuradas à sua imagem<sup>71</sup>, e entre os poetas, porque se estabelece uma rede de interacções paralelas que permite reforçar a dimensão dialogal do conjunto.

Esta dimensão reflecte-se também, de forma diferente, nas composições em que os poetas retomam parte da estrutura rimática e das rimas da composição de partida, respeitando o princípio já descrito: se for cantiga, repetem-se as rimas da cabeça; se for vilancete, as duas últimas do mote; se forem trovas, as da segunda parte. Nestes casos, a ajuda não é só uma manifestação de apoio, pois, ao repetir sistematicamente a estrutura rimática do texto de partida, ela integra um projecto mais amplo, o de elaborar uma obra colectiva escrita a várias mãos. A composição 610 (Dias 1993a: 301-303) é um exemplo paradigmático dessa fusão da ajuda com o poema de que deriva. Ao vilancete do Prior de Santa Cruz, juntam-se o Camareiro-mor, Pedro Homem e Nuno Pereira. O paralelismo formal é respeitado, pois, no final de cada copla, as rimas do mote são incorporadas na estrutura rimática das estrofes novamente compostas. Em todas as ajudas, encontramos vocábulos dos dois últimos versos do mote ou da volta, aparentando-se a uma forma de engaste incompleto dos versos em questão, que se assemelha à glosa e aponta para uma possível hibridização da modalidade. O poema inicial e respectivas ajudas formam um grande vilancete, dando as coplas elaboradas

---

<sup>70</sup> Embora não responda a todos os adversários conhecidos, João Gomes de Abreu dirige uma trova a Simão de Sousa do Sem, que não figura no conjunto e é provavelmente autor de uma trova perdida.

<sup>71</sup> No exemplo analisado, as rimas do mote do vilancete de D. Garcia são retomadas na segunda série de ajudas.

pelos ajudadores continuidade, com as suas mudanças e voltas, à composição de partida. O paralelismo formal bem como a retoma de vocábulos do mote e volta dão corpo ao projecto colectivo e favorecem o diálogo entre as diferentes modalidades poéticas, pois as coplas de ajuda compartilham do estatuto da trova e do vilancete, mas também, em virtude de se tornarem parte integrante do vilancete, deixam de ser, no conjunto da composição, trovas, uma vez que constituem as novas mudanças e volta desta obra poética nascida da pluma de vários autores.

A presença marcada da ajuda no *Cancioneiro Geral* bem como a sua variedade testemunham da sua importância na produção poética de Quatrocentos. Neste sentido, uma análise das rubricas introdutórias e das diversas formas que as ajudas assumem ajudar-nos-á a circunscrevê-la enquanto modalidade poética singular no âmbito do cancioneiro coligido por Resende.

Apesar de Garcia de Resende ter reunido no cancioneiro uma ampla amostra de textos que correspondem a esta modalidade, poucos são identificados como tal nas rubricas. Quando, na epígrafe, a composição é caracterizada como ajuda, este é o termo usado para classificar a modalidade. As fórmulas introdutórias das coplas em questão são, recorrendo à terminologia usada por Elsa Gonçalves (1994) no que se refere aos cancioneiros galego-portugueses, do tipo atributivo, pois, quase invariavelmente, os versos são precedidos pela expressão «ajuda de». No caso dos poemas directamente classificados como ajudas, apenas encontramos um, a composição 816 (Dias 1993b: 238-240), em que a formulação usada numa sub-rubrica acrescenta à informação de natureza autoral um dado relativo à técnica compositiva, visto que em «Trovas suas d'ajuda» (239) o possessivo remete para Manuel de Góios, autor de ajudas a um texto seu<sup>72</sup>, e o substantivo inicial identifica uma categoria poética. A epígrafe da composição

---

<sup>72</sup> Embora esta forma de dar continuidade ao texto de partida tenha o seu quê de insólito, Manuel de Góios não é o único a compor ajudas aos seus próprios textos e esta composição só constitui um caso à

820 – «Trova de Manuel de Goios, d’ajuda a ãa cantiga de Luis da Silveira» (Dias 1993b: 241-242) –, que podemos considerar de natureza explicativa, embora não seja tão pormenorizada como as fórmulas introdutórias a que se refere Elsa Gonçalves, por não esclarecer o conteúdo da poesia através da narração dos acontecimentos que lhe deram origem (1994: 980), mas por nos elucidar sobre as circunstâncias que motivaram a elaboração das coplas, dado de sumo interesse no âmbito da caracterização da ajuda como modalidade poética, especialmente num caso em que não há contiguidade entre os dois textos e só assim sabemos que a trova de Manuel de Góios tem uma relação directa com uma cantiga de Luís da Silveira, a qual não precede os versos do ajudador, mas que existe e da qual deriva.

Pela comparação das rubricas e sub-rubricas de uma composição, podemos verificar que a natureza explicativa de umas e de outras se manifesta de forma diferente, fornecendo informações diversas que situam as intervenções em planos poéticos distintos. A epígrafe que antecede uma série de seis coplas castelhanas que Luís da Silveira endereça a D. Nuno Manuel diz o seguinte: «De Luis da Silveira a Dom Nuno Manuel, estando com El-Rei em Sintra e ele em Lixboa» (Dias 1993a: 14). Este título revela-nos o nome do autor, do destinatário e as circunstâncias de tempo e espaço em que os versos foram elaborados; nada nos diz sobre o género poético. Já a fórmula introdutória da composição de Garcia de Resende não nos informa sobre o contexto, destacando antes a modalidade poética em que ela se inscreve e estabelecendo uma

---

parte porque «estas *Trovas suas d’ajuda* são a repetição das duas coplas anteriores, apenas com pequenas variantes, nos versos 24 desta página e 5 e 8 da seguinte» (Dias 1993b: 239n). Ainda assim, resulta interessante esta gemeidade dos discursos poéticos, que produz uma hiperbolização da dor do sujeito lírico, assente na repetição dos versos. D. Francisco de Portugal também recorreu à prática de auto-ajuda, que assume contornos diferentes na composição 571 (Dias 1993a: 124-126), constituída por uma quadra com a rubrica «Rifam do Conde» e cinco ajudas, de que as duas primeiras, também de sua autoria, podem ser consideradas como prolongamento do mote, formando, com as suas mudanças e voltas, uma cantiga. Na composição 573 (133-142), em que vinte e três poetas compõem ajudas à cantiga de D. Diogo de Meneses em louvor de D. Filipa de Abreu, este também participa da interacção poética com duas intervenções. Uma das suas coplas é também a última, fechando assim o ciclo e conferindo circularidade à composição, que termina pela mão de quem a iniciou.

relação entre ela e as trovas também mencionadas. O anúncio «Ajuda de Garcia de Resende a estas trovas» (Dias 1993a: 15) permite situar as coplas de Resende num plano segundo relativamente às que as antecedem, deixando claro que a ajuda é uma modalidade que se inscreve no prolongamento de um texto pré-existente.

Particularmente curiosa é a composição 622 (391-394), tanto do ponto de vista das rubricas, como, no seguimento da segunda destas, da articulação das ajudas entre si e destas com o poema prévio. A fórmula que introduz o vilancete endereçado por Sancho de Pedrosa a D. Francisco de Castro faz referência ao desrespeito pelos códigos indumentários em vigor, motivo de um desenvolvimento sarcástico, como se depreende pela subordinada causal «porque debruçou ãa camisa de veludo» (391). Na sub-rubrica «De Tristam da Silva em que pede ajuda a Diogo Brandam» (392), a evocação do teor da copla que se segue é reveladora da forma como os poetas do *Cancioneiro* entendiam a ajuda. O substantivo presente no paratexto não se refere à modalidade poética em si, mas à acção de auxílio que, sendo definitiva da ajuda, é aqui explicitamente solicitada. A epígrafe acrescenta o nome do poeta a quem é dirigido o pedido, dado não menos inabitual nestes casos, uma vez que, quando existe, o apelo à colaboração costuma ser de âmbito geral e não nominativo<sup>73</sup>. Ao vilancete inicial de Sancho de Pedrosa seguem-se então a copla de Tristão da Silva, solicitando auxílio a Diogo Brandão, a quem se dirige usando o vocativo «Senhor», a ajuda do poeta instado, e outras quatro, todas introduzidas por rubricas atributivas, sem outra caracterização. A intervenção de Tristão da Silva constitui, assim, apenas um elo de ligação entre o vilancete e as ajudas, que retomam sempre a rima dos dois últimos versos do mote.

A rubrica da composição 520 (27) é muito semelhante à acabada de comentar, visto que, em ambos os casos, o substantivo «ajuda», em posição de complemento

---

<sup>73</sup> A originalidade deste exemplo advém, em última análise, de se assemelhar à pergunta/resposta em que um determinado poeta lança a outro um desafio, nesse caso em forma de pergunta.

directo, exhibe o seu primeiro sentido literal. Também aqui, as várias trovas são introduzidas por uma epígrafe do tipo atributivo, em que só está mencionado o nome do autor. Nas sub-rubricas, a ausência de referência à ajuda pode dever-se ao facto de o rubricador a considerar desnecessária, atendendo ao contexto em que as novas intervenções poéticas se inscrevem. Aliás, quando a expressão «ajuda de» surge em sub-rubricas, é habitual ocorrer uma única vez, a preceder a primeira ajuda, sendo as restantes coplas introduzidas apenas pelo nome do autor ou por expressão atributiva e ficando implícito que também a elas se aplica aquela classificação. Todavia, epígrafes lapidares também se encontram em composições em que em nenhuma das rubricas se menciona a ajuda, nem como modalidade poética, nem como acção que implica, por parte de um outro autor, um movimento de auxílio.

O exame da rubricação do *Cancioneiro* permite reconhecer alguma diversidade, não muita, nos registos relativos à ajuda. Em algumas composições, encontramos epígrafes atributivas, em que se associa o nome do autor ao género do texto de partida ou à circunstância de composição. Fórmulas introdutórias como, na composição 587, «Dom Alvaro d’Ataide a esta cantiga» (Dias 1993a: 200) estabelecem claramente uma relação entre o poeta e os versos precursores; neste caso, D. Álvaro de Ataíde compôs uma décima a uma cantiga elaborada pelo Coudel-mor na sequência de uma primeira cantiga, de cariz satírico, de Anrique de Almeida sobre uma peça de vestuário de D. Guterre. Numa outra composição, a 601 (279-282), o vilancete de Francisco da Silveira a Pero de Sousa Ribeiro deu origem a seis ajudas: as rubricas das cinco primeiras são meramente atributivas, pois apenas oferecem o nome do poeta; a última, porém, facultava informação mais detalhada, que inclui a identidade autoral, D. Mecia Anriques, e a caracterização da composição quanto ao género, cantiga. Esta última epígrafe proporciona ainda outro dado interessante: a ligação do texto ao acontecimento que



motivou a elaboração do vilancete do Coudel-mor a que se seguiram as ajudas, e não ao poema em si, o que indica que esta modalidade poética se pode associar a um poema prévio do qual deriva ou à circunstância subjacente, daí decorrendo desenvolvimentos diferentes.

No âmbito das expressões epigráficas, há um conjunto de rubricas que nos interpelam, por revelarem que as ajudas, da responsabilidade do autor do poema de partida ou de outro participante no intercâmbio, foram elaboradas «em nome de». Os exemplos dessa prática, não muito frequentes, encontram-se nas composições 595 (Dias 1993a: 228-232), 596 (232-246) 600 (274-278) e 619 (375-377), sendo as rubricas que introduzem estas ajudas as seguintes: «Sua por Briatiz d'Azevedo» (230), «Sua em nome dos rindeiros d'alfandega» (239), «Outra sua em nome dos oficiaes de Santarem» (275)<sup>74</sup>, «Por Diogo Lopez de Sequeira» (377)<sup>75</sup>. Como podemos verificar, as fórmulas preambulares estabelecem uma relação entre a pessoa em nome de quem se escreve e a composição ou situação no seguimento da qual foi elaborada a estrofe.

Se compararmos as rubricas referentes às ajudas e as referentes às glosas, observamos que, na grande maioria dos casos, estas últimas são anunciadas na epígrafe, o que não acontece com aquelas. Este dado revela-nos informação de importância relativamente ao grau de definição genológica das modalidades em questão e da consciência dos poetas de estarem a elaborar um poema tipologicamente identificável

---

<sup>74</sup> Na composição 600, Nuno Pereira é autor de duas trovas endereçadas a Anrique de Almeida, às quais se seguem sete ajudas de autoria feminina, uma de um poeta chamado Bixorda e outra do próprio Nuno Pereira. A copla «em nome dos oficiaes de Santarem» (Dias 1993a: 275) é também da autoria deste, situa-se imediatamente após as trovas de abertura e é uma forma de dar maior relevo ao exercício satírico iniciado em nome próprio.

<sup>75</sup> A composição 619 é constituída por uma cantiga de D. Francisco de Viveiro, seguida de quatro coplas: as três primeiras são, como a cantiga, respostas individualmente dirigidas aos cortesãos-poetas que lhe escreveram trovas na sequência de um episódio em que se riu de uma peça de vestuário de Simão da Silveira; a última, porém, elaborada em nome de «Diogo Lopez de Sequeira», tem estatuto diferente, pois é uma ajuda a D. Francisco de Viveiro, curiosamente da autoria do próprio poeta, que parte em sua defesa, escrevendo em lugar de outrem uma trova que repoduz o esquema rimático do corpo da cantiga de partida, reforçando assim a relação entre ambos os textos.

(Tomassetti, 2008: 46). Ora, no que à literatura medieval diz respeito, a noção de género é, como sabemos, muito pouco consensual. Para Pierre Bec, o género é:

«un ensemble cohérent de marques typologiques concernant soit le contenu, soit la forme, soit la juxtaposition des deux. Sur le plan diachronique, qui est aussi le nôtre, par définition, dans ce travail, nous ajouterons: un ensemble reconnu déjà comme tel à l'époque de sa production (ou à l'époque directement postérieure), à la fois par le poète (dans l'acte même de sa création) et par le public (au niveau de la réception du texte et de ses critères de valorisation); reconnu aussi tant par le créateur que par son public, grâce à une désignation 'technique' appropriée qui le définit et l'informe; reconnu enfin comme tel par les éventuelles rubriques des mss et plus tard (...) dans les traités de poétologie» (1982: 32).

A ténue frequência com a qual o termo «ajuda» surge nas rubricas destes textos poderá indicar que os poetas que, ainda que reconhecendo a singularidade tipológica da ajuda, não a consideram ao mesmo nível que a glosa ou a pergunta/resposta. Esse facto poder-se-á dever ao diferente grau de dependência de cada ajuda face ao texto de partida, menos marcada que na glosa e na pergunta/resposta. Assim, embora, os poetas assumam que a ajuda é uma forma de composição que obedece a um princípio de retoma de parte das rimas da composição de partida que será diferente consoante se é cantiga, vilancete ou trova, o que é nítido pela regularidade com a qual parte do esquema rimático do texto de partida é introduzido nos textos derivados, e que é um texto de apoio que se inscreve na continuação de outro que o precede ou de uma situação, a análise das fórmulas introdutórias parece revelar que não era identificada como um género nem pelo compilador Garcia de Resende, autor das rubricas, nem pelos poetas. Não deixa de ser curiosa esta situação não só porque a designação existe, o que significa que a consciência de que há uma modalidade poética com as suas características é efectiva, mas também pelo número avassalador de poemas que respondem aos critérios de elaboração da ajuda.

Partindo da definição de Pierre Bec, poderíamos admitir que a ajuda é um género: possui marcas tipológicas definidas, relativamente constantes, e uma designação técnica apropriada, ainda que o rubricador não a use com grande frequência. Ao nível da

recepção do texto, outro dos critérios definitórios do género, e, embora não nos preocupe tanto a questão da recepção pelo público como a da recepção pelo poeta-ajudador – também ele receptor do poema prévio a partir do qual elabora o seu texto e, eventualmente, de outras ajudas compostas antes da sua –, notamos a presença de um vocabulário de teor metapoético. Vários autores introduzem nos seus versos expressões que aludem à essência da ajuda, que é prestar auxílio poético a um poeta que explícita ou implicitamente a requer. Esclarecedoras são formulações como «Por mercê querei, senhores, / com ajudas m'acudir» (Dias 1993a: 213), «D'algũs destes trovadores / nam quero ser ajudado» (256) ou «sede meus ajudadores» (1993b: 212), que indiciam a natureza discursiva e dialogal da ajuda e o âmbito colectivo da sua composição. Mais eloquente é, porém, um passo da composição 622 (1993a: 391-394), em que Tristão da Silva, assumindo funções de mediador, endereça a Diogo Brandão um pedido de ajuda onde esta é associada à escrita: «qu'ajude vossa mercê. / E depois que vossa mão / for cansada d'escrever, / o senhor vosso irmão / faça nisto o que quiser» (392). Todavia, se o que determina a constituição de um género é o número de «performances et de reprises, tant des poètes que de la tradition» (Bec 1982: 32), apesar de os poetas do *Cancioneiro Geral* a terem cultivado com muito apreço, a ajuda, não tendo suscitado imitações, não desembocou numa tradição consagradora e não pode, a esta luz, ser considerada como tal.

Para Jauss, que defende ser necessário pensá-los não como classes mas como grupos ou famílias históricas (cf. 1970: 82), os géneros literários não existem de forma isolada, desenvolvem-se e modificam-se de acordo com o sistema literário da época e colocam a obra individual em relação com esse sistema (96). E, porque os géneros têm uma função social e estão eminentemente associados à vida, a evolução literária tem de ser definida relativamente à sua função na história e emancipação da sociedade,

devendo a sucessão dos sistemas literários ser estudada na sua correlação com o processo histórico geral (97).

Aplicada à ajuda, esta teoria permite reapreciá-la enquanto género literário. Nas rubricas, só muito raramente a palavra surgia na sua acepção técnica, sendo as ajudas, em geral, introduzidas, por uma fórmula atributiva, o que indicia, como já salientámos, que os poetas não lhe reconheciam o estatuto de género ou sequer de designação técnica claramente definida. Os pedidos de colaboração, formulados em epígrafe ou no corpo da composição, bem como o recurso a expressões que reenviam para o acto da elaboração, revelam que a ajuda era, para os poetas do *Cancioneiro*, uma modalidade de produção poética colectiva. Praticada num contexto palaciano em que predominava o carácter lúdico, a ajuda, pela sua temática, essencialmente ligada à vida cortesã, é característica de uma poesia sarcástica e de cariz amoroso. Neste sentido, a ajuda corresponde à teoria historicista defendida por Jauss, pois integra as funções do sistema literário da época na sua vertente recreativa e promotora de interacção social. No entanto, apesar de os poetas entenderem a ajuda como modalidade associada ao riso, à troça, à expressão da mágoa amorosa<sup>76</sup>, o que é nítido pela sua destacada presença no cancioneiro, a ausência de uma designação técnica sistemática da ajuda ou de uma linguagem metapoética, a par da que assinalámos e analisámos, a qual nos informava que podia ser constituída por uma copla e que era associada ao acto de composição poética, demonstra que não era avaliada, na época, como um género e é, sem dúvida, por essa razão que, apesar da teoria historicista de Jauss nos permitir reequacionar a questão da ajuda como género sob outro prisma, não parece plausível aceitar esta avaliação. Talvez, no entanto, possamos considerar esta

---

<sup>76</sup> Na totalidade das ajudas apenas encontramos uma, na composição 513 (Dias 1993a: 14-17), cujo teor não está relacionado com o sofrimento amoroso ou a troça: as trovas que D. Luís da Silveira endereça a D. Nuno Manuel versam sobre o desconcerto da sociedade e é esse tema que Garcia de Resende desenvolve na ajuda. A escassez, para não dizer inexistência, de ajudas onde a reflexão introduz uma crítica à ausência de valores confirma que esta modalidade poética está sobretudo associada ao entretenimento.

modalidade como «un genre manqué» (Bec 1982: 32), pois, ainda que largamente representada na tradição poética do século XV e obedecendo a critérios formais constitutivos, não ascendeu à categoria de género.

Como sublinha Cleofé Tato, relativamente às rubricas, o seu contributo é fundamental, pois, se não existissem, estaríamos perante inúmeras composições cuja autoria desconheceríamos e correndo o risco, também, de fazer do texto uma leitura diferente e errática (Tato 2008a: 37-38)<sup>77</sup>. Patrícia Botta, no primeiro dos artigos que dedica à prática epigráfica no cancioneiro português, ao comparar a *ars rubricandi* de Juan del Encina e Garcia de Resende, destaca que no *Cancioneiro Geral* há dois tipos de rubricas, umas lacónicas e outras muito pormenorizadas e diz, relativamente a estas últimas, que o compilador «nos quiere dar Historia, Crónica, Cuadros de vida cortesana, coordenadas espacio-temporales de una corte y de una época, en un afán marcadamente historiador, com espírito de cronista» (Botta 2008a: 111). No segundo artigo, aprofunda a sua análise, oferece-nos um panorama muito completo e interessante dos detalhes introduzidos por Resende nos preâmbulos e refere ainda, além do cuidado do compilador na atribuição dos textos, uma grande preocupação em «etiquetar a qué clase pertenece el texto, en reconocer el género» (Botta 2008b: 126). Ora, é precisamente o que não acontece com a ajuda, ou muito raramente, o que nos conforta na nossa opinião segundo a qual não era entendida como género.

Esta questão torna-se tanto mais complexa quanto maior se revelar a hibridização de formas, podendo a ajuda ser considerada uma glosa, como acontece, por

---

<sup>77</sup> A crescente bibliografia relativa à rubrica revela a necessidade de dedicar a este elemento paratextual um estudo aturado, atendendo ao tipo de informação que se pode extrair da sua análise. Grande parte da investigação devotada à epígrafe debruça-se sobre questões de interpretação (cf. Tato 2008a), autoria (cf. Tato 2008b) e estilo do rubricador (Botta 2008a e 2008b), génese (Tato 2008c) e identificação de poetas (cf. Perea Rodríguez 2012). Todavia, a rubrica também proporciona informação valiosa para determinar o grau de definição genológica, em termos metaliterários e de recepção por parte da comunidade poética. A pouca frequência com que o substantivo «ajuda», como termo técnico, surge nas rubricas do *Cancioneiro Geral* contrasta com o que sucede com a glosa, designação aí usada correntemente, e sugere que, apesar de muito cultivada, a ajuda não era considerada um género, nem pelo compilador, nem pelos poetas.

exemplo, nas composições 179 (Dias 1990a: 484-485) e 180 (485-486), ambas da autoria de Anrique de Almeida, ajudado pelo Coudel-mor. Em ambos os casos, o primeiro introduz um mote que glosa numa cantiga e o segundo compõe uma copla de ajuda que se comporta em tudo como nova mudança e volta, incorporando o mote na mesma posição que ocupava no texto prévio. Enquanto ajuda a uma glosa, a trova do Coudel-mor junta-se a esta no exercício de amplificação do mote inicial e, assimilando as características do texto no seguimento do qual se inscreve, participa das duas modalidades poéticas.

Se a ajuda corresponde a uma modalidade em que se elabora uma composição em auxílio a um outro poeta, retomando-lhe o esquema rimático, casos há em que as trovas elaboradas neste contexto poético não reproduzem a relação de proximidade que, geralmente, une o poema de partida e a ajuda, porque esta, em vez de se inscrever no seguimento formal desses versos prévios, privilegia uma situação que é submetida a um processo de amplificação e desenvolvimento temático. Na composição 513 (Dias 1993a: 14-17), as trovas de Garcia de Resende às que Luís da Silveira endereça a D. Nuno Manuel são paradigmáticas deste funcionamento peculiar da ajuda: depois de em seis coplas castelhanas Luís da Silveira reprovar os costumes dos portugueses que vivem de «manhas e d'artes», trazendo «pesos e balança» com que avalia «eesperança / que lhe pode vir das partes», o oportunismo da sociedade de Quatrocentos é também severamente censurado por Garcia de Resende. O facto de não ter reproduzido as rimas das coplas de partida – excepto três, dispersas em algumas das estrofes – indicia que o intuito de Resende, ao prestar auxílio a Silveira, não é tanto cultivar a proximidade entre os textos, mas sim ampliar o exercício crítico iniciado por ele. O recurso à ajuda, não na sua vertente de jogo literário, mas como modalidade dialogal, explicitamente assumida

desde os primeiros versos, permite expandir o tema introduzido e enriquecer a reflexão de âmbito moral sobre o desconcerto da sociedade iniciada com Luís da Silveira<sup>78</sup>.

Tal como estas, as coplas de ajuda da composição 618 (Dias 1993a: 361-375) não estão ligadas a um texto precursor mas a uma situação, que o exercício satírico vai perpetuar, e gozam de relativa autonomia, uma vez que não reproduzem o modelo estrutural da trova de Monsorio que, por ser a primeira da composição, se esperaria que as restantes seguissem. Como se depreende pela rubrica – «Destes trovadores abaixo nomeados a dom Francisco de Biveiro, que andava negociado em dar ãa mula e touca, tabardo e sombreiro a ãa dama, que lho mandou pedir para ãu caminho e era recado falso» (361) –, o tom será de escárnio. A principal diferença face ao precedente conjunto reside no objectivo a alcançar, decorrente da temática introduzida nos versos iniciais: enquanto as trovas de Garcia de Resende, dilatando o pensamento de Luís da Silveira, constituem uma reflexão sobre a ausência de ética na sociedade portuguesa, unicamente preocupada em medrar, estas outras ajudas têm por objectivo imprimir o cunho pessoal dos seus autores no edifício sarcástico movido contra D. Francisco de Viveiro. Estes dois exemplos relativos à caracterização de uma situação revelam que, também neste contexto, a ajuda pode revestir traços diferentes, mostrando-se claramente reflexiva no primeiro, jocosa, no segundo.

No célebre Processo de Vasco Abul (1993b: 208-223), o pleiteante, após ter oferecido um colar de ouro a uma bailarina em Alenquer, exige que ela lho devolva e,

---

<sup>78</sup> Sobre o poema de Álvaro de Brito Pestana «a Luis Fogaça, sendo vereador na cidade de Lixboa, em que lhe daa maneira para os ares maos serem fora dela» (Dias 1990a: 202-223), diz Ana Paula Avelar: «[a] conceptualização do indivíduo e de grupo que se encontra subjacente neste poema associa-se à sua responsabilização perante si mesmo quanto às irregularidades e aos desvios do comportamento social. É dever do homem defender as normas que o regem» (1989: 129). Essa «conceptualização do indivíduo», como forma de intensificar a crítica à ganância e à perda de valores morais, responsabilizando directamente os homens pelos seus actos, está também presente nas trovas de Luís da Silveira e na ajuda de Garcia de Resende, onde a ausência de sujeito explícito, colmatada pela desinência verbal da terceira pessoa do plural, e o recurso à sinédoque («os rostos», por exemplo) ou ao pronome indefinido «todos» reenviam para uma figura indeterminada, o que alarga a censura por tornar transversais à sociedade os costumes reprovados.

perante a recusa, envolve-se numa demanda em tribunal, submetendo a sua queixa à apreciação da rainha D. Leonor. É neste contexto que se inscreve a composição 803 que começa com um diálogo entre Anrique da Mota e Vasco Abul, seguido de um vilancete e dez ajudas que citam, sistematicamente, o seu último verso. Apesar de não serem ajudas na acepção tradicional, por se não agregarem a um poema prévio, os embargos de Anrique da Mota, o parecer de Gil Vicente e a resposta do primeiro ao segundo configuram uma forma diferente dessa modalidade poética, de funcionamento semelhante ao observado no debate do *Cuidar e Sospirar* (cf. *infra*, pp. 202-205), com dois partidos opostos movendo-se num enquadramento forense, aqui destinado a discutir não a iniquidade do pedido de devolução do colar, mas as razões pelas quais o pleito deve ser indeferido. Gil Vicente e Anrique da Mota dão corpo a uma *disputatio* onde fazem prevalecer os seus argumentos em prol da tese que defendem, considerando um que o caso deve ser equacionado e julgado de acordo com os preceitos do amor cortês e procurando o outro subtraí-lo à esfera amorosa, alegando que nunca «seu pensamento / foi de dar este colar. / E assi nam deve gozar dos privilegios d'amor» (223).

Neste processo, a ajuda apresentando-se mais autónoma relativamente ao poema de partida, permite uma maior dramatização. Ao diálogo inicial, destinado «a criar um contexto desencadeador da acção» (Simões 1993: 566) e reforçado pelo vilancete em que Anrique da Mota sugere a Vasco Abul que procure quem o possa aconselhar, respondem dez poetas que, funcionando como personagens que integram a paródia de processo, corroboram o primeiro parecer. Estas ajudas conferem maior relevo ao juízo de Anrique da Mota, pois, repetindo o esquema rimático dos dois últimos versos do mote, prolongam o vilancete, representando cada nova copla uma nova mudança e volta. Todavia, não diríamos que o fazem de «modo atípico» (566), pois esta prática,



que favorece a fusão entre poema de partida e copla de auxílio, formando uma única composição de autoria colectiva, tem múltiplas ocorrências no cancioneiro português. Já os embargos de Anrique da Mota, o parecer de Gil Vicente e as refutações do primeiro, embora não constituam ajudas no sentido formal, são-no por se inscreverem no prolongamento de uma situação, que desenvolvem, sendo introduzidas por rubricas explicativas que designam as intervenções de acordo com a terminologia judicial e as convertem numa forma de alegação final em que cada parte quer fazer prevalecer os seus argumentos. É talvez essa maior liberdade da ajuda a uma situação que permite dinamizar o processo na sua fase final, recriando o contexto do tribunal em que Anrique da Mota e Gil Vicente evoluem enquanto advogados fictícios, assumindo o papel de defensores na *disputatio* que encetaram na cena do poema.

No âmbito do diálogo poético que a ajuda, tal como outras modalidades dialogais, favorece, a intertextualidade parece-nos apresentar uma configuração diferente. A técnica compositiva da ajuda aponta para uma prática distinta da intertextualidade e para uma aproximação ao «hypotexte», na terminologia de Genette (1982: 13). Não se trata, no caso da ajuda, ou pelo menos não só, de estabelecer um vínculo com o intertexto do qual deriva por meio da citação, pois a ligação com o texto prévio e a presença dele nas coplas escritas em seu auxílio é de âmbito mais referencial. Assumindo-se como estrutura auxiliadora de uma composição primeira, a ajuda reflecte-a, necessariamente, ao inscrever-se na sua continuidade temática e formal. É esta capacidade que confere à ajuda uma dimensão metatextual, pois, ao reflectir o texto primeiro nos seus versos, exerce-se um trabalho de comentário, nos termos definidos por Genette (11-12). A relação com o poema pré-existente encontra-se modificada: este insere-se na composição derivada, que o representa de forma condensada, reenviando para o enunciado primeiro que é submetido a um exercício de reescrita.

A composição 513 (Dias 1993a: 14-17), que oferece o único caso em que uma ajuda prolonga a denúncia da ganância e consequente perda de valores morais (cf. *supra*, pp. 101-102), ilustra o processo que acabámos de descrever. As coplas de Garcia de Resende reverberam a crítica presente nas de Luís da Silveira, funcionando o texto segundo como uma forma de metacrítica que alarga o alcance e impacto da censura. Dada a relação analógica com o texto precursor, as isotopias iniciais dão lugar à criação de sub-isotopias, decorrentes das primeiras mas potenciadoras, se não de significados novos, de uma intensificação do intuito crítico. Às isotopias da hipocrisia e do fingimento correspondem, nos versos derivados, as mesmas redes isotópicas, às quais Garcia de Resende também recorre na censura dos comportamentos dos portugueses; todavia, como as suas trovas se afastam da tendência metafórica observada em Luís da Silveira, embora se caracterizem por uma dilatação semântica, não imagética, das isotopias referidas, emergem delas sub-núcleos isotópicos que conferem ao novo edifício crítico um tom muito mais acusador, parecendo o poeta dirigir-se a personagens concretas sem as nomear. A hipocrisia, o fingimento e a dissimulação desdobram-se, por esse processo, nas sub-isotopias da desonestidade, da inveja e da maledicência, que, latentes no poema de Luís da Silveira, que as integrava sem as desenvolver, se autonomizam, intensificando o libelo.

A composição 568 (Dias 1993a: 113-117), mais concretamente a copla de Pero de Alcáçova (116), inscreve-se nesse contexto de jogo palaciano em que os poetas cultivam o gosto pelo lúdico e pela competição, que, de certa forma, estão sempre associados. À cantiga de Nuno Pereira, juntam-se ajudas de treze poetas: duas estrofes de nove versos e onze coplas castelhanas. Todas retomam, conforme a regra, o esquema rimático da cabeça da cantiga, excepto a de Pero de Alcáçova, que substitui a disposição interpolada pela cruzada e apresenta ainda outra diferença relativamente à cantiga e às

demais ajudas: a ideia comum de que a vida do amante não faria sentido se não conhecesse a sua dama também comparece nela, mas através da analogia com os alimentos que perderiam a sua capacidade nutritiva e vital. A introdução das isotopias do corpóreo e do prosaico para significar a infelicidade do amante e o vazio da sua vida sem o serviço da dama, o enfraquecimento dessa forma de morte espiritual sob o peso da morte física, sugerida pela perda da função vital dos alimentos, desvirtua o simbolismo da isotopia do amor cortês, consubstanciada pela negação da própria existência e pelo amor à dama como força vivificante. Inscrevendo-se no contexto poético da ajuda, os versos de Pero de Alcáçova autonomizam-se claramente do conjunto, divorciam-se da temática cortês e constituem um metatexto crítico, que lhes permite intervir como elemento de uma meta-significação relativamente à cantiga de Luís da Silveira.

Todavia, o diálogo poético é indissociável da questão linguística que também se coloca, ainda que de forma diferente, com as ajudas. Ao invés do que sucede na glosa, em que o texto precursor é geralmente oriundo do universo literário castelhano, sendo o trabalho de amplificação também nessa língua; na ajuda, os casos em que esta é elaborada em castelhano são muito reduzidos. Os exemplos desta prática encontram-se nas composições 441 (Dias 1990b: 359-361), 454 (368-370), 597 (1993a: 246-262) e 610 (301-303), onde o exercício poético é sempre realizado a partir de um poema precursor escrito em castelhano. Em 441, 454 e 610, o texto a partir do qual se constrói a rede de ajudas é redigido na língua do país vizinho por poetas de nacionalidade portuguesa. No primeiro, Anrique de Sá é autor de um vilancete ao qual se juntam ajudas de Fernão Brandão, Gaspar de Figueiró e Afonso Pires, partilhando todos os versejadores o mesmo motivo poético e a mesma língua. Semelhante é o contexto da

composição 610: ao vilancete em pentassílabos do Prior de Santa Cruz respondem três poetas, com duas ajudas cada, em que retomam o metro e a língua de partida.

Já a extensa composição 597 (Dias 1993a: 246-262), formada pelo vilancete que D. António de Velasco dedica às «ceroilas de chamalote» de Manuel de Noronha e seguido de trinta e três ajudas, pelas respostas do visado e ainda pela cantiga de Francisco da Silveira ao acontecimento e subsequentes ajudas, inscreve-se num contexto linguístico diferente. Ao passo que as composições anteriores eram «unilingues», nesta última, exemplo claro de bilinguismo poético, são muitas as intervenções em português: várias coplas no primeiro grupo de ajudas<sup>79</sup>, o vilancete e as trovas de Noronha, a longa cantiga de Silveira e todas as ajudas que se lhe seguem.

Na composição 454 (1990b: 368-370), de temática amatória, quatro poetas – Anrique de Sá, Diogo Brandão, Gaspar de Figueiró e Afonso Pires – elaboram cada um uma ajuda para o texto inicial de Fernão Brandão, escrito em castelhano. Todos escrevem nesta língua, excepto Gaspar de Figueiró, cuja intervenção é duplamente interessante, porque, sendo o único poeta a compor em português, ele não só faz coexistir as duas línguas no conjunto textual em que participa mas também recria na sua trova uma situação de bilinguismo, dado que nos dois versos finais cita os dois últimos do mote do vilancete, aproximando assim a sua ajuda dos casos de bilinguismo observados na glosa.

Referindo-se à coexistência num poema do latim e de uma ou duas línguas vernaculares, Paul Zumthor escreve:

«l'opposition en effet entre les diverses langues romanes, est, au XIII<sup>e</sup> siècle, à la fois moins forte stylistiquement que l'opposition latin-roman, et sociologiquement d'une autre nature. Le bilinguisme roman est horizontal; le bilinguisme latin-vulgaire, vertical» (1963: 110).

---

<sup>79</sup> A segunda ajuda de D. João de Meneses, que, numa oitava, introduz um diálogo entre Manuel de Noronha e ele próprio, caracteriza-se por integrar os dois sistemas linguísticos. O castelhano dá voz ao poeta e o português ao infeliz motejado, o bilinguismo constitui nesta copla um dos processos pelos quais se constrói a sátira.

Esta imagem da combinação de várias línguas é, porém, demasiado restritiva (cf. Deyrmond 1998: 165). De resto, o próprio Zumthor, partindo da análise dos capítulos 6-10 do *De vulgari eloquentia* de Dante, matiza esta oposição entre horizontalidade e verticalidade e diz:

«[i]l y a donc, dans la langue vulgaire, au moins en certaines de ses parties ou sous certains de ses aspects, une tendance à s'élever dans la direction de la *grammatica*. Le bilinguisme horizontal acquiert par là, si j'ose dire, quelque verticalité. Le bilinguisme des *eloquentes doctores* est triple: vertical par rapport, premièrement au vulgaire parlé, secondement au latin; horizontal par rapport à la langue des poètes d'*oïl*» (1963: 30-31).

O valor e o significado do bilinguismo não são, pois, constantes nem sequer idênticos em todas as suas manifestações. No *Cancioneiro Geral*, a relação entre o castelhano e o português pode, em alguns contextos e sobretudo no caso da glosa, ser vertical, pois corresponde à situação em que o bilinguismo

«permet à l'homme, par un travail créateur de 'mise en forme' – en forme linguistique – d'exprimer l'universalité transcendante de son expérience particulière; qui répond au mouvement dialectique par lequel, au sein de la tradition, l'homme affirme son historicité propre et aspire à en donner une expression valable au-delà de la conscience empirique qu'il en prend» (30).

Nas glosas a que nos referimos ele traduz a vontade dos poetas de afirmar a língua como veículo de transmissão literária e de erudição e aproxima-a da *grammatica*, o latim, que Dante opõe às línguas vernaculares românicas e germânica e que «[g]râce à sa qualité propre – résultant de ses structures sémantique, syntaxique et rhétorique – (...) dégage, de la masse de ce qu'elle exprime, des lignes distinctes, des valeurs permanentes» (1963: 30).

Já o caso de bilinguismo observado na composição 597 (Dias 1993a: 246-262) não tem o mesmo significado, pois remete para uma relação horizontal, em que «les éléments participent d'une nature semblable, et qui correspond à la diversité des réalités empiriques» (Zumthor, 1963: 30). A essência sarcástica dos poemas em questão favorece uma aproximação deste tipo, porque também está presente nas composições castelhanas, exprimindo-se o carácter lúdico da poesia palaciana em ambas as línguas, igualmente aptas para essa função. Reportando-se a uma composição natalícia alemã do

século XV, *In dulci jubilo*, na qual os versos em latim e em alemão surgem sempre nas mesmas posições e o primeiro, em latim, rima com o segundo, em alemão, Leonard Foster considera que o processo de construção poética «indicates a close association of the two languages in the mind of the writer» (1970: 11). Este comentário também é válido para a composição cancioneril, embora a proximidade entre as duas línguas seja ilustrada, não pela presença de dois sistemas linguísticos distintos numa mesma copla, mas pela escolha individual dos participantes na rede de ajudas, livres de escreverem num ou noutro idioma.

Neste caso, a escolha da língua de elaboração da ajuda está em estreita conexão com a nacionalidade do autor. A troça de que é vítima Manuel de Noronha, por ter escolhido uma peça de vestuário confeccionada num tecido pouco convencional, contém também uma velada crítica aos hábitos vestimentares dos portugueses. A intervenção de Francisco da Silveira (Dias 1993a: 256-258), cuja cantiga suscita uma nova série de ajudas, sublinha essa afronta e inverte o sentido da sátira, que passa a exercer-se contra os castelhanos, insinuando que o traje foi fabricado no reino vizinho. Particular interesse assume, no núcleo seguinte, a ajuda de Jorge de Aguiar (259), que introduz um matiz diferente, de elogio à tolerância nacional, quando diz que várias vezes os portugueses testemunharam erros de castelhanos no tocante ao vestuário, sem nunca lhos apontarem. Neste conjunto de produção colectiva, a presença do bilinguismo realça o poder da língua que, associado a um pendor sarcástico, permite reverter a crítica de que se é vítima, sendo agora satirizados os promotores da sátira<sup>80</sup>.

Dependente do contexto poético em que se insere, o recurso ao bilinguismo não é unívoco. Nos casos, pouco frequentes, em que na glosa coexistem os dois idiomas, a articulação entre o castelhano do texto glosado e o português da estrutura glosadora

---

<sup>80</sup> Num artigo sobre diálogos ibéricos, Sara Rodrigues de Sousa analisa esta composição numa perspectiva semelhante (2010a: 894-896).

serve intuitos legitimadores da língua nacional enquanto veículo de afirmação literária. E esse objectivo é reforçado pelos exemplos, mais numerosos, de glosas de textos elaborados em português, oriundos do lirismo nacional, cujos autores, tanto os glosados como os glosadores, são considerados figuras proeminentes no espaço literário, o que pode ser ilustrado pela glosa de Álvaro de Brito à cantiga «Cuidados deixai m'agora», do Camareiro-mor (Dias 1990a: 226-229). Já, no âmbito da ajuda, devido à natureza eminentemente lúdica da modalidade, a coexistência de ambas as línguas sublinha a sua proximidade no espaço poético luso.

### 2.2.3. Pergunta/resposta

Sobre as origens da pergunta/resposta e os antecedentes do género, contamos com um aturado estudo da autoria de Antonio Chas Aguión (2002: 59-81), para o qual remetemos, mas de que salientaremos alguns pontos fundamentais.

Ainda que sublinhe a relação de dependência entre a pergunta/resposta e os géneros da lírica provençal – o *partimen*, o *jeu-parti*, seu correspondente na literatura d'oil, e a *tenson*<sup>81</sup> –, Pierre Le Gentil, na introdução ao capítulo sobre o género em apreço, aproxima, do ponto de vista da forma, a *pergunta/resposta* dos *sirventés juxtaposés*<sup>82</sup> e das *coblas* (1981: I, 465-466). Ao evocar os antecedentes provençais, relembra as distinções entre *sirventés* e *coblas*, *partimen* e *tenson* (462) e, continuando a estabelecer analogias entre a lírica provençal e a pergunta/resposta, explica que os poetas da geração de Villasandino preferiram a modalidade mais antiga, organizada em peças justapostas, os *sirventés juxtaposés*, em vez da estrutura em estrofes alternadas por ser mais fácil responder a uma peça completa (464). No entanto, no decorrer do seu

---

<sup>81</sup> Sobre a relação de dependência entre a pergunta/resposta e a lírica provençal, veja-se Cummins 1965 e Labrador Herraiz 1974: 32-33, 39-40.

<sup>82</sup> Relativamente ao *sirventés* e aos *sirventés juxtaposés*, veja-se a primeira parte do capítulo que Alfred Jeanroy dedica aos géneros dialogais (1934: 247-248).

trabalho, Pierre Le Gentil realça a relação entre a *tenson*, o *partimen* e a pergunta/resposta.

Estes dois géneros forneceram o molde em que a pergunta/resposta se destacou de outras modalidades dialogais cancioneris<sup>83</sup>. *Tenson* e *partimen*<sup>84</sup> evidenciavam uma estrutura semelhante, ambos eram constituídos por um máximo de seis coplas e duas *tornades*, em que, no caso do *jeu-parti*, se designavam os juízes escolhidos para sentenciar o dilema proposto na demanda inicial. Quando a discussão se desenvolvia de forma livre, sem que o interlocutor fosse obrigado a seleccionar uma das opções, estávamos perante o género da *tenson*<sup>85</sup>. No *partimen*, ou *jeu-parti*, um poeta colocava a outro uma pergunta sob forma dilemática constituída por dois termos «à peu près également vrais, également douteux, également faciles à soutenir» (Jeanroy 1934: 263); o destinatário escolhia uma das hipóteses apresentadas, assumindo o iniciador da contenda a defesa da não seleccionada. No que concerne à temática, Alfred Jeanroy diz que «[l]a plupart des questions sont relatives à l'amour: les auteurs retombaient sur les sujets qui leur étaient familiers (...)» (264), o que constitui uma forma de especialização relativamente à *tenson* (cf. Chas Aguión 2002: 66). Seja como for, tanto o *partimen* como a *tenson* permitiam aos poetas afirmar os seus talentos de versejadores e a sua capacidade dialéctica<sup>86</sup>, o que acontece também no género pergunta/resposta.

---

<sup>83</sup> Gema Vallín estabelece paralelismos entre as perguntas/respostas cancioneris e os *jeux-partis* do Puy de Arras, sublinhando as relações temáticas com a poesia produzida na escola de Arras. A investigadora conclui dizendo que «la impregnación temática de estos y otros motivos en los debates amorosos de la poesía castellana invitan a buscar la continuidad y la infiltración trovadoresca en otro molde litúrgico que no sea el provenzal» (2011: 7). No entanto, as semelhanças que a autora comenta entre um texto oriundo do espaço galego-português, a cantiga *Ora faz ost'o senhor de Navarra*, de Johan Soarez de Paiva, e a composição de Conon de Béthune, *Ahí, Amors, come dure departi*, sublinham que as influências da literatura produzida em língua d'Oïl transcendem o espaço castelhano e se estendem a toda a Península Ibérica (8).

<sup>84</sup> Sobre a distinção entre *tenson* e *partimen*, veja-se Billy 1999, onde são analisadas também questões terminológicas relativas a outros géneros occitânicos como o *sirventés* e as *coblas*.

<sup>85</sup> Para a definição de *tenson* e *partimen*, veja-se *Las Leys d'Amors* de Guilhem Molinier na edição de Joseph Anglade (1919: II, 182 e 183).

<sup>86</sup> Pela sua natureza polémica, o *jeu-parti* procede, por via das diversas formas linguísticas que exprimem a contradição, a oposição, a concessão e a refutação, de uma dialéctica da convicção progressivamente



Na literatura galego-portuguesa, há vinte e oito textos que podem considerar-se representantes da *tenson* (cf. Lanciani & Tavani 1998: 146); os autores deste inventário acrescentam-lhes cinco composições relacionadas com o *partimen*, reconhecendo, contudo, que esta aproximação se faz «com alguma dificuldade» (149). De acordo com a sua argumentação, não serão estes textos verdadeiros *partimen*, o que os leva a designá-los por «quase-partimen» (151), com a justificação de que abordam temas ligados à casuística amatória, mas estão estruturados à maneira da *tenson* e os tratam de forma irónica e semi-séria, e a sugerir que estas composições representam uma forma de hibridismo entre a *tenson*, o *partimen* e a cantiga de escárnio (153).

No *Cancioneiro Geral*, há duas perguntas/respostas – as composições 362 (Dias 1990b: 254) e 604 (1993a: 284-286) – que talvez possam ser uma ressurgência deste quadro, pois ambas evocam circunstâncias caricatas, que tratam de forma jocosa. No primeiro caso, Diogo Brandão pergunta a Anrique de Sá como deve interpretar o gesto de uma freira que lhe beijou a capa, se foi «por diabo / se por homem de vertude», e a resposta do interrogado, mais concretamente nos últimos versos – «a beijam por ter saude, / que ham que tendes vertude / para dor d'esquentamento» –, não parece deixar grande margem para dúvidas quanto à motivação sarcástica deste intercâmbio. No segundo caso, em que Fernão da Silveira interroga D. Rodrigo de Castro sobre o beijo que lhe deu uma dama, a formulação dilemática da pergunta ligada ao tema do comportamento amoroso assume uma tonalidade satírica que acentua o carácter híbrido do conjunto.

Antonio Chas recordou a existência na literatura francesa medieval de um género designado por *demandes d'amour*, «escasamente estudado, ligado –al igual que el *jeu-parti*– a los núcleos cortesanos como juego aristocrático» (2002: 67) e Margaret

---

elaborada numa tradição que o poeta deve integrar na sua construção argumentativa, adaptando-a ao tema tratado, por forma a impor a sua habilidade retórica (cf. Lavis 1991).

Felberg-Levitt refere que «*Demandes d'amour* is the name which has been given to collections of questions and answers concerning refined love which served as vehicles for elegant conversation, literature and elaborate aristocratic games» (1991: 33). Apesar de não haver nenhum manuscrito anterior ao século XIV onde estejam compiladas *demandes d'amour*, estas eram conhecidas antes e supõe-se mesmo a existência de «early common stocks of *demandes*» (Felberg-Levitt 1995: 11), porque várias perguntas e respostas amatórias surgem, a partir do século XIII, incorporadas em debates líricos ou poemas narrativos, e algumas delas são semelhantes às compiladas em colecções posteriores. Tal coincidência leva a intuir que «the *demandes* might well have been the forerunners of more complex and sophisticated pattern such as *jeux-partis*» (11).

No decorrer do século XV, uma série de quarenta e quatro *Demandes et responses d'amours*, erroneamente atribuídas a Chartier (Felberg-Levitt 1991: 34; 1995: 15), veiculam as concepções da *fin'amors*. No *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, compilação publicada por Antoine Vérard no início do século XVI, quinze *demandes* revelam que

«the textual arrangement, in itself, is witness to the compiler's interest in promulgating fashionable rhetorical and poetic forms. Evidently the use of the *demandes* in such a context reveals their legitimacy as stylized art: in the *Jardin* the greater fascination is with the *demandes* as formal construct than with the meanings and attitudes they convey» (Felberg-Levitt 1995: 15-16).

Neste sentido, as preocupações estéticas manifestadas pelo compilador do *Jardin de plaisance* podem ser aproximadas das motivações dos poetas cancioneris que pretendiam dar mostras da sua destreza<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Em algumas rubricas do cancionero que compilou, Juan Alfonso de Baena avalia as composições dos poetas que integrou na sua colectânea, referindo-se não só aos aspectos meramente formais como também à elegância dos versos e à capacidade dialéctica. Assim, a epígrafe à pergunta que Nicolás de Valencia dirigiu a Fray Diego de Valencia, 480, – «Este dezir fiz e ordenó como a manera de dubda e de pregunta Nicolás de Valencia, criado de Juan Álvarez Osorio, al dicho Maestro; la qual pregunta es assaz bien fecha e de sutil invención, pero al fin non sopo defender su razón de lo que preguntava al dicho Maestro» (Dutton & González Cuenca 1993: 328) – é ilustrativa da preocupação dos poetas em demonstrar o seu talento num contexto lúdico-competitivo. Sobre este ponto, voltaremos mais tarde.

Se as *demandes*, pela sua modalidade inquisitiva, forneciam um molde adequado para a introdução de debates sobre temáticas amatórias, também motivaram a elaboração de divertimentos cortesões. Temos conhecimento de três jogos, *Le Roi qui ne ment*, *Le Jeu aux rois et aux reines* e *Le Jeu des demandes et responses d'amour*, que se articulam em torno de perguntas sobre temática amorosa que um grupo de nobres se dirige mutuamente, sob a égide de um rei ou de uma rainha, para os dois primeiros, de Vénus e Alexandre, para o terceiro, pelo que o contexto é aristocrático<sup>88</sup>.

Tanto o contexto lúdico-cortesão em que os jogos se inscrevem como a temática das *demandes* permitem relacionar este género com as perguntas cancioneris. Integram o nosso *corpus* as perguntas/respostas coligidas nos cancioneiros de Baena, de Castillo e de Resende. No âmbito de um estudo comparativo sobre a caracterização do género em contexto peninsular, não poderíamos obviar a compilação que representa o primeiro marco na evolução da pergunta/resposta de forma a fazer uma análise diacrónica do seu desenvolvimento e determinar se esta foi paralela nos cancioneiros de Hernando del Castillo e de Garcia de Resende ou se ambos seguiram o seu próprio trajecto evolutivo relativamente ao modelo de Baena.

No que concerne à constituição do *corpus* em si, optámos por, à semelhança do que fizemos para a glosa e a ajuda, elaborar um quadro no qual, em cada entrada e a fim de facilitar o manuseamento dos dados, fornecemos, além da identificação das composições de acordo com o número que receberam nas edições a que recorremos<sup>89</sup> e no índice de Brian Dutton, a forma estrófica, a estrutura rimática, o tipo de pergunta – disjuntiva ou dilemática, conselho ou remédio, livre, de adivinha – o assunto e se é anunciada na rubrica. Relativamente à resposta, os campos são idênticos,

---

<sup>88</sup> Para a caracterização destes jogos, veja-se Felberg-Levitt 1995: 9-36 e 1996, Langlois 1907 e Ilvonen 1912.

<sup>89</sup> As referências textuais ao cancionero de Baena remetem para a edição de Brian Dutton e Joaquin Gonzalez Cuenca publicada em 1993.

acrescentando-se uma coluna a fim de mencionar se é pelos consoantes. Apresentámos, ainda, a identificação autoral, tanto para a pergunta como para a resposta, e o destinatário.

No que diz respeito à determinação do *corpus*, para os cancioneiros de Baena e de Hernando del Castillo concordamos com o levantamento apresentado por Antonio Chas no seu estudo sobre a pergunta/resposta cancioneril (2002: 280-281)<sup>90</sup>, a que adicionámos três composições escritas em valenciano, incluídas na edição de 1514 (cf. Anexo B, Quadro 6A). Quanto às composições que correspondem ao género no *Cancioneiro Geral*, pudemos contar com os estudos levados a cabo por Cristina Almeida Ribeiro (2001b e 2002)<sup>91</sup> e Valeria Tocco (2002). Ambas as autoras apresentaram uma relação da presença do género em Resende, quadros sobre os quais nos baseámos para a elaboração do nosso próprio levantamento, integrando todas as entradas já assinaladas pela primeira autora e excluindo algumas composições caracterizadas como pertencentes ao género pela segunda por considerarmos que não devem ser incluídas na relação, como o explicitaremos adiante. Os critérios que adoptámos para a delimitação do *corpus* são essencialmente três: a obrigatoriedade da formulação de uma pergunta ainda que de forma implícita, sendo porém excluídas, como propunha Cristina Almeida Ribeiro (2001b: 3), as composições cujo enunciado interrogativo corresponda a um quadro da mera interacção social, como é o caso das epístolas; a funcionalidade, nos termos em que a define Antonio Chas (2002: 96-101); a existência de um texto que consagre a pergunta, excluindo-se, portanto, as composições que se apresentam como respostas a perguntas desconhecidas ou hipotéticas (2001b: 5).

---

<sup>90</sup> Nesse estudo, no qual disponibiliza um índice de intercâmbios, fontes e autores (cf. 2002: 275-286), Chas Aguión procedeu a uma rigorosa reavaliação crítica de estudos anteriores dedicados, integralmente ou em parte, à caracterização da pergunta/resposta, apresentando trabalhos como a tese inédita de John G. Cummins – *The Pregunta and Respuesta. A Study of the Debate-Form in the 15th-Century Spanish Poetry* – ou o ensaio *Poesía dialogada medieval. (La pregunta en el Cancionero de Baena)*, de José Labrador-Herraz (34-58).

<sup>91</sup> Estes dois trabalhos, ambos apresentados em encontros científicos internacionais mas ainda inéditos, foram-nos facultados pela autora.

Atenção particular deve ser dada a duas composições que incluímos no *corpus* e apresentam características diferentes das restantes: a 535 (Dias 1993a: 40-43) e a 608 (290-299). Na primeira, Sancho de Pedrosa dirige uma pergunta a Duarte da Gama e, na última das suas coplas, pede-lhe que glose o mote «La vida que siempre muere / que se pierda ¿que se pierde?» (41). O interpelado, que atende a ambos os pedidos, organiza a sua intervenção em duas partes: as primeiras três coplas constituem a resposta propriamente dita e, tal como a terceira estrofe da pergunta introduzia o mote, na última anuncia-se a glosa, que assume a forma de uma cantiga. A originalidade desta composição reside, pois, no facto de haver no texto inicial duas solicitações e de isso se repercutir nos versos de Duarte da Gama. Pergunta e resposta, ambas de natureza preambular, apresentam estruturas rigorosamente paralelas, pois o respondedor repete a arquitectura inicial e escreve pelos consoantes. Os dois textos de géneros diferentes compostos a solicitação de Sancho de Pedrosa são independentes, na medida em que a resposta surge, com as suas características próprias, na sequência da pergunta formulada e o mesmo acontece com a glosa na sua relação com o mote. Na segunda pergunta destacada, Francisco da Silveira, em cantiga dirigida a um destinatário plural visado na expressão «todo galante» (290), submete a apreciação um dilema clássico: vale mais não servir a quem se ama com medo do sofrimento ou perder a vida pela amada? À cantiga segue-se uma quadra em que o autor pede a todos que atendam à pergunta, respondendo com uma copla. A exigência de resposta, concretizada na forma verbal «acuda», pode apontar para direcções diversas, já que o verbo «acudir» tanto pode significar responder a um apelo como ir em socorro de alguém. Não obstante a polissemia, é evidente que o apelo diz respeito à resolução do dilema e não à composição de ajudas, que dêem continuidade ao exercício poético.

No entanto, se avaliarmos as respostas segundo o critério formal – e ainda que o recurso aos consoantes não seja, por si só, definidor do género<sup>92</sup> –, não podemos enquadrar estas composições no binómio pergunta/resposta, pois elas não respeitam o paralelismo estrófico e rimático que lhe é próprio, apresentando todas, em contrapartida, uma mesma característica, a retoma das rimas e do esquema rimático da cabeça do texto de partida, o que as aproxima formalmente das ajudas a cantigas. Se atendermos agora ao critério da funcionalidade, segundo o qual «la respuesta a una pregunta también tiene, como ésta, una función bien definida: surge de la necesidad de dar contestación a una cuestión (...)» (Chas Aguión 1997b: 90), não deixaremos de o reconhecer nas trovas. Várias são as estrofes em que surgem os vocábulos «preguntas» ou «responder», marcando terem elas sido elaboradas na sequência de uma pergunta ou pedido de resposta<sup>93</sup>. Em ambos os casos destacados há, pois, a formulação de uma pergunta, condição obrigatória para que uma composição seja classificada como tal e se singularize no âmbito das modalidades dialogais. Assim sendo, e dada a prevalência do

---

<sup>92</sup> Relativamente à não obrigatoriedade do seguimento do critério formal e, sobretudo, ao facto de este ter de ser complementado com o da funcionalidade, veja-se Chas Aguión 1997b: 86-88, 2001: 136-145 e 2002: 92-96. Pierre Le Gentil (1981: I, 459) e Labrador Herraiz (1974: 36) também já consideravam que o paralelismo formal seria mais uma tendência do que uma condição obrigatória de adscrição genológica. No entanto, há investigadores que consideram o critério formal como marca de definição do género. Assim pensa Daniela Capra, que, num estudo para o qual Antonio Chas Aguión chamou já a atenção (2002: 93), afirma que o respondedor «tiene que contestar reproduciendo el esquema métrico y manteniendo las mismas rimas en las correspondientes estrofas de su poema» (Capra 1992: 186) e, logo depois, que o cancionero de Baena «ilustra muy claramente este procedimiento». Se é verdade que nesta compilação as respostas são, na sua grande maioria, pelos consoantes, nem sempre isso acontece. Basta citar o núcleo compositivo 517-525 (Dutton & González Cuenca 1993: 364-391), extenso intercâmbio iniciado por Fernán Sánchez Calavera: a primeira resposta, que não respeita a estrutura estrófica, inclui apenas quatro coplas pelos consoantes, tendo as restantes ou rimas diferentes ou uma disposição e rimas divergentes; quanto às demais intervenções, umas reproduzem o esquema rimático das primeiras coplas da pergunta, adoptando, depois, rimas próprias, e outras seguem um padrão rimático independente.

<sup>93</sup> O verbo «responder» ocorre nas intervenções de Beatriz de Ataíde (Dias 1993a: 291), D. Catarina Anriques (291), D. Margarida Anriques (292), D. Isabel Pereira (293) e Rui de Sousa (297). Os primeiros seis versos da copla de D. Catarina Anriques constituem uma introdução justificatória da sua entrada no debate, pois não só o vocábulo «perguntas» e o verbo «responder» realçam a ligação entre esta resposta e a pergunta que a motivou, mas também o recurso às formas verbais «quereis», «darei», «aconselharei» e «deveis» representam outras tantas marcas lexicais mais representativas que as anteriormente citadas, do carácter funcional da resposta que surge da necessidade de atender ao pedido formulado na pergunta. Dispersas pelas outras coplas, encontramos seis ocorrências do verbo «aconselhar» e uma do substantivo «conselho»; duas dos verbos «escolher» e «parecer», contribuindo todas elas para inscrever estas intervenções numa linha de continuidade em relação à pergunta inicial.

critério funcional sobre o formal, não faria sentido excluir do *corpus* nenhuma destas composições.

Outras composições há, porém, cuja inclusão no género nos levanta dúvidas. Merecem, assim, destaque no levantamento efectuado por Valeria Tocco três conjuntos de textos. Trata-se das composições 334 e 427 (Dias 1990b: 220-225; 343-346), 437 (352-354) e 456 (370-374). O primeiro conjunto é curioso, pois, se as trovas de Diogo Brandão contêm um pedido de socorro, formulado nos versos «Ajudai-me polo amor / qu'em vós fica, / pois sabes bem como pica / esta dor» (225), a resposta de Anrique de Sá não surge no seguimento da pergunta, mas separada dela por mais de uma dezena de fólhos na edição *princeps*. Este facto, nada usual, leva-nos a questionar a consideração destes dois poemas como representantes do género, pois, se entendermos a pergunta/resposta como um texto único, a sua integração torna-se difícil, na medida em que ambas as composições são autónomas. Ainda assim, e apesar de a resposta de Anrique de Sá não ser pelos consoantes, os versos «Esta faz que vos nom possa / ajudar como desejo» e «Mas pois que de mi quereis / ajudar vossa requesta» (345) revelam que estas trovas têm por finalidade auxiliar Diogo Brandão.

A composição 437, em que Anrique de Sá, dirigindo-se a Fernão Brandão, pergunta quem deve responsabilizar pela má hospitalidade que recebeu na sua quinta, se o caseiro se o próprio Fernão Brandão, também não está isenta de dúvidas quanto à sua pertença ao género pergunta/resposta, pois a intenção é mais polémica que inquiridora. A rubrica que introduz a copla do interpelado parece apontar nesse sentido, uma vez que caracteriza a intervenção de Fernão Brandão como um pedido de desculpa – «Reposta de Fernão Brandão de desculpa, mandando-lhe Anrique de Saa com estas trovas dous cobros de cachaça magros e de delgados» (353) – e não como uma resposta a uma

pergunta onde está patente o desejo de saber do interrogador sobre um determinado assunto ou circunstância particular.

Finalmente, as trovas de Fernão Brandão endereçadas a Anrique de Sá, composição 456, tão pouco nos parecem poder enriquecer o *corpus*. A rubrica fornece-nos o elemento de resposta que as coplas confirmam, pois, em epígrafe, Garcia de Resende anuncia o seguinte: «De Fernam Brandam a Anrique de Saa, perguntando-lhe por seu filho Joam Rodriguez de Saa, que veo d'alem, e por sua casa» (370). A fórmula introdutória não deixa margem de dúvida quanto à natureza das perguntas de Fernão Brandão: este escreve a Anrique de Sá para saber dele, da sua família e da sua casa, numa prática de convivência social. Não se trata, então, nestas coplas de perguntas de valor similar às do género pergunta/resposta em que o interrogador questiona sobre variadas temáticas, umas em tom sério, outras em tom jocoso; trata-se sim de uma troca de correspondência em que os enunciados interrogativos cumprem uma função comunicativa.

Na constituição do *corpus*, o índice de géneros de Brian Dutton (cf. 1991g: 584-589), ainda que bastante útil para a elaboração de um primeiro inventário, tem de ser manuseado com precaução. Pela análise da secção dedicada às perguntas (586-587), verificámos que havia algumas discrepâncias que registámos já num artigo para o qual nos permitimos remeter (cf. Antunes 2012: 641-642). Contudo, há um grupo de referências que deveriam, a nosso ver, estar integradas em outro apartado do índice. Teria sido preferível inventariar na secção «Replicación» as referências 5383-5382 e 5384-5383, porque, em realidade, o núcleo compositivo 5381-5384 é constituído por uma pergunta de D. João Manuel à qual responde Álvaro de Brito, cuja intervenção é seguida de uma réplica de D. João e de uma contra-réplica. Apesar de as rubricas mencionarem «De Dom Joam polos consoantes» (Dias 1990a: 403) e «Alvaro de Brito



polos consoantes» (404), razão pela qual Brian Dutton inseriu estas composições no índice das respostas (588), o que, no fundo são, pois as segundas intervenções de D. João e Álvaro de Brito não deixam de ser uma resposta ao interlocutor, mas, ao incorporá-las nessa secção, não se salienta a vertente disputativa, tão conforme ao *jeu-parti*, que estes textos inegavelmente assumem.

Passando agora à caracterização do *corpus* e começando pelos aspectos formais, constatámos que os poetas do cancionero de Resende tendem a observar a regra do paralelismo formal. Nas respostas que a não cumprem, o desrespeito da norma apresenta configurações diferentes. Em alguns casos, a irregularidade é ínfima e a anomalia pode prender-se com o número de versos da resposta, tendo esta um a mais do que a pergunta, com uma ligeira alteração do esquema rimático original ou com a transformação de um verso longo num verso curto. Em outras ocorrências a diferença é mais importante, porque não há nem identidade de rimas, nem de disposição rimática, nem coincidência no número de estrofes.

Relativamente à estrutura estrófica, observámos um largo predomínio de composições bistróficas e monostróficas, com dezasseis e treze casos respectivamente. Mais raras são as composições de três e quatro coplas, de que registámos quatro e duas ocorrências, verificando-se que nem todas as perguntas foram respondidas: das quatro perguntas compostas por três coplas só duas receberam resposta. Há ainda uma composição com cinco coplas para a pergunta e seis para a resposta, sendo uma delas introdutória e duas perguntas de doze e quinze coplas que não receberam resposta, talvez devido à sua extensão.

Embora o *corpus* seja maioritariamente constituído por trovas, identificámos duas perguntas formuladas em molde de cantiga<sup>94</sup> – 604 (Dias 1993a: 284-286), 608

---

<sup>94</sup> Na composição 696 do *Cancionero General*, pergunta e resposta são elaboradas em molde de cantiga (cf. Castillo 2004b: 758).

(290-299) – e uma em molde de vilancete – 440 (1990b: 358-359). Nenhum dos poetas que elaborou uma resposta reproduziu a forma poética da pergunta, todos contribuíram com uma copla. No caso da composição 608, que já evocámos, a cantiga do Coudel-mor recebe trinta respostas e a sua invulgar extensão singulariza-a no conjunto do *corpus*.

Quanto ao tipo estrófico, há alguma variedade, pois os poetas cultivaram coplas de oito, nove, dez, onze e doze versos, registando-se ainda uma quintilha, em associação com uma copla real, e uma estrofe de treze versos. Em todo o *corpus*, há uma predominância das oitavas, presentes em quarenta e seis composições<sup>95</sup>, sendo as coplas castelhanas as mais representadas neste grupo, seguidas das coplas de arte menor, das coplas de pé-quebrado e das de arte maior, com apenas quatro casos. O segundo grupo mais representado é o das nonas, onde predominam as coplas mistas, seguidas das coplas de pé-quebrado e havendo ainda um caso de arte maior. Vinte e três composições são constituídas por décimas, sendo a copla real maioritária neste grupo e registando-se dois casos de décimas de três rimas e duas coplas de pé-quebrado. As coplas de onze versos ocorrem em oito casos e as de doze em sete.

Quanto ao metro, o mais difundido é o verso de arte menor, sendo o de arte maior usado em quatro composições – 299 (Dias 1990b: 173-175), 439 (355-358), 448 (364-365) e 493 (470-473) – e ocorrendo ainda um caso, único em todo o *corpus*, de pergunta em verso de redondilha menor na composição 225 (54-58), onde ao longo de quinze oitavas João Gomes da Ilha procura saber «hu vive razam»<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Como as composições nem sempre são constituídas por um só tipo estrófico, sempre que surgiu uma copla diferente, esta foi contabilizada no respectivo grupo, mas apenas uma vez, independentemente do número de ocorrências no poema em questão. As composições em que existiam várias perguntas com ou sem as respectivas respostas ou em que havia réplicas e contra-réplicas ou mais do que uma resposta foram contabilizadas tendo em conta o número de intervenções.

<sup>96</sup> Desconhece-se a existência de qualquer resposta para esta pergunta. A esta situação não deverá ser alheio o facto de a demanda não estar endereçada a nenhum destinatário específico, se bem que o *corpus* evidencie três outros casos de ausência de destinatário para os quais há uma resposta – 83 (Dias 1990a: 264), 151 (430-431) e 828 (1993b: 248); no entanto, cremos mais provável que a falta de resposta se deva ao metro usado, sendo difícil para o eventual interlocutor formular uma resposta de âmbito filosófico em pentassílabos.

O critério funcional, ao qual já aludimos, encontra a sua materialização nas diversas marcas lexicais que anunciam, por um lado, a formulação de uma pergunta e a solicitação de resposta e, por outro, o desejo ou obrigatoriedade de resposta e que parecem inerentes à *compositio* desta modalidade poética (cf. Chas Aguión 2001: 104). No *Cancioneiro Geral*, as marcas verbais são muito mais frequentes que as nominais, tal como acontece no *Cancionero General*; situação diferente é a do *Cancionero de Baena*, onde a presença de marcas nominais é muito maior (cf. Chas Aguión 2001: 106).

Assim, relativamente à pergunta, os substantivos mais recorrentes são «pregunta», «questam» e «duvida». O primeiro é mais frequente, desde logo porque a rubrica costuma mencioná-lo para caracterizar a composição<sup>97</sup>, surge ainda em cinco poemas<sup>98</sup>. Registamos depois três ocorrências de «questam», duas no singular, uma no plural. O recurso ao plural está atestado nos primeiros versos da pergunta que o Coudelmor dirige a Álvaro Barreto (Dias 1990a: 188) – «assolver as questões cabe» – e o substantivo refere-se, não à pergunta de Fernão da Silveira em particular, mas a perguntas em geral a que o destinatário, sendo um grande erudito – «que a vós, que sabês tudo» – poderá responder. Os outros dois casos encontram-se não na pergunta, mas na resposta, no momento em que o respondedor manifesta a sua intenção de atender ao pedido formulado<sup>99</sup>. Quanto ao uso de «duvida», há dois exemplos no cancionero de Resende: o primeiro (402-404) salienta a relação de sinonímia com pergunta – «E pois sois outro Platom, / esta duvida pequena, / pondo no papel a pena / ma tireis do coração»; o segundo (1993b: 44-45) só indirectamente remete para pergunta, visto que

---

<sup>97</sup> No conjunto do *corpus*, há treze composições cuja epígrafe não faz referência à pergunta formulada nos versos que introduz, o que corresponde a cerca de 34% do inventário. No cancionero de Hernando del Castillo, apenas a composição 124 (2004b: 40-43) não é mencionada como pergunta na rubrica; já no cancionero de Baena, todas as perguntas são anunciadas em epígrafe.

<sup>98</sup> As composições em cujo corpo o substantivo «pergunta» marca presença são as seguintes: 349 (1990b: 237), 453 (367), 493 (472), 608 (1993a: 291) e 641 (1993b: 11).

<sup>99</sup> É assim nas composições 136 (1990a: 403) – «respondo ledto, sem pena, / à vossa gentil questam» – e 641 (1993b: 12) – «fui por vós requecido / e mui desassessado / co esta vossa questam».

Jorge de Resende afirma que todas as dúvidas que se podem ter acerca do amor encontram solução no destinatário da pergunta, o qual não é nomeado nem na rubrica, nem nas trovas – «Pois em vós, senhor, se acha / toda duvida que temos / nos amores descoberta».

Ainda que as marcas verbais sejam muito mais presentes que as nominais, também não há uma grande variedade de verbos; de forma reiterada, os poetas recorrem ao verbo «preguntar», registando-se apenas duas ocorrências de «demandar»<sup>100</sup> e uma de «pedir»<sup>101</sup>, com o sentido de perguntar e em associação com o verbo anterior.

Não encontramos nenhum termo específico que remetesse para o campo da agudeza, como acontece no cancionero de Baena, mesmo se, como foi já assinalado, «a pesar de su escasa frecuencia – en su mayor parte no sobrepasan una única manifestación cada uno de ellos –, constituyen un grupo homogéneo caracterizado por su pertenencia al dominio de la destreza literária» (Chas Aguión 2001: 113). Há, no entanto, expressões que sublinham o carácter poético da pergunta e do género pergunta/resposta entendido na sua globalidade. Assim, na composição 136 (Dias 1990a: 402-404), Álvaro de Brito, referindo-se à pergunta de D. João Manuel, responde que atenderá à sua «gentil questam», numa avaliação positiva desta<sup>102</sup>. Já Fernão Brandão, primeiro, na introdução à resposta, depois, na resposta propriamente dita, sublinha a elegância formal e estilística do conjunto pergunta/resposta. De facto, não só a epígrafe menciona que a resposta é «pelos consoantes» (1990b: 356), como Fernão Brandão também se refere à regra do paralelismo formal, dizendo «Sem nada saber d'agora nem dantes / de partes, de silabas e boons consoantes, / respondo por eles por

---

<sup>100</sup> Veja-se os versos «deste pido y demando», 193 (Dias 1990b: 6), e «demando como s'encrina», 545 (1993a: 60).

<sup>101</sup> Este uso de «pedir» como forma de perguntar é único, pois nos demais versos em que surge, o verbo está claramente relacionado com o pedido de resposta.

<sup>102</sup> Saliente-se que a anteposição do adjectivo realça a avaliação positiva da pergunta transmitida pelo atributo «gentil».

ser melhor rido». No final da resposta o poeta conclui que já não é necessário «outras doçuras nem lindo dizer» (357), realçando o valor estético-literário dos versos da resposta.

No cancionero de Hernando del Castillo, nota-se a presença de algumas composições metaforicamente mais elaboradas (cf. Chas Aguión 2002: 231), de entre as quais sobressaem duas em que, para suscitar a benevolência do destinatário, os interrogadores – Juan de Estúñiga, em 672 (Castillo 2004b: 725) e Badajoz, o Músico, em 686 (745) – recorrem à imagem do «marco», medida a partir da qual se regulam os pesos, e do «arco», produzindo metáforas que permitem realçar a erudição do interrogado, cujos conhecimentos servem de modelo.

A insistência na solicitação de resposta é muito mais acentuada que a formulação de uma demanda. Além dos verbos «responder», «dizer», «pedir», «mandar», «saber», e dos grupos verbais tais como «querer saber», «desejar saber», «fazer saber», «querer declarar», «ser declarado», que são os mais frequentes, nomeadamente o primeiro, observámos a presença de outros verbos que materializam a solicitação de resposta. O primeiro grupo a distinguir é o constituído por «ajudar» e «acudir» que surgem nas composições 83 (Dias 1990a: 264) – «todo cortesam m'ajude» – e 608 (1993a: 290-299) – «Acuda todo galante». Estes dois verbos que, pelo seu significado, podem remeter para a ajuda, consubstanciam um pedido de resposta que convém dissociar da modalidade poética. O cancionero de Resende apresenta, do ponto de vista lexical, uma singularidade que não encontrámos nem em Baena, nem em Castillo e que se prende com o campo semântico do ensino. Na já referida pergunta atípica em quinze oitavas em verso de arte menor sobre a essência da razão (1990b: 54-58), João Gomes da Ilha recorre aos verbos «aprender» e «ensinar», que tal como os anteriores formalizam um pedido de resposta enquadrado numa pergunta livre de tipo

filosófico. Na composição 485 (462-463), João Rodrigues de Sá também recorre ao verbo «ensinar»: «E por assi acertar / duas mercês me fareis: / ãa é que me gabeis / e o que hei-de perguntar, / a outra que m'ensineis».

Relativamente às marcas verbais de solicitação de resposta, há ainda a registar «descobrir», com escassa frequência, tanto no cancionero de Resende, onde ocorre apenas uma vez, como no de Castillo, onde tem duas ocorrências. Na composição 666 (Castillo 2004b: 718), as formas verbais dos versos «Descobridme esta passión / que descubre mis enojos» que precedem a formulação da pergunta não parecem situar-se no mesmo plano: a primeira ocorrência parece sugerir um pedido de esclarecimento, uma explicação; a segunda tem o sentido de revelação, de desvendamento. A primeira forma verbal parece estar relacionada com o tipo de pergunta, pois trata-se de uma pergunta livre-explicativa. Em Resende, 848 (Dias 1993b: 286-287), este mesmo verbo, agora integrado na expressão «queirais descobrir», pede, por antecipação, um esclarecimento, uma resposta para a pergunta formulada na trova seguinte. Neste caso, também a pergunta é de tipo livre-explicativo. Na composição 684 do *Cancionero General* (Castillo 2004b: 741-742), a mesma expressão «queréis descobrir», integrada, desta vez, na resposta, tem um valor e um significado diferente, pois D. Carlos de Guevara parece associar ao verbo o sentido de saber.

A introdução da resposta concretiza-se mediante o recurso ao verbo «responder» ou ao grupo verbal «querer responder»; no entanto, há poetas cuja intenção de atender ao pedido formulado na pergunta não procede de um movimento espontâneo, antes consideram a elaboração de resposta como um dever, uma obrigação, o que constitui um preâmbulo pouco frequente neste âmbito<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Veja-se as expressões seguintes: «tudo por comprir mandado» (Dias 1990b: 30), «sojeito vou a trovar» (1993a: 59), «Eu hei-vos d'obedecer» (1993b: 12) e «eu, senhor, responderei / soo por vos obedecer» (284).

Ainda relativamente ao campo lexical da resposta, observámos que no cancionero de Resende este substantivo só surge duas vezes no corpo da resposta propriamente dita<sup>104</sup>; já na rubrica, os vocábulos «reposta» ou «resposta» surgem com grande frequência. No decorrer da leitura, notámos a recorrência de um grupo de três substantivos – «concrusam», «decraraçam» e «tençam»/«tenção» – que, não tendo uma presença muito significativa no conjunto das composições de pergunta/resposta, são mais usuais que «resposta». Remetendo para a solicitação de resposta, estes vocábulos acrescentam um outro significado ao segundo elemento do binómio: pede-se ao destinatário-respondedor que vá além da mera resposta, que dê uma explicação para a dúvida apresentada, que emita uma opinião. Isso mesmo é evidenciado pelo recurso ao substantivo «parecer»<sup>105</sup> na pergunta formulada por Diogo Fernandes a João Rodrigues de Sá (Dias 1990b: 465-466) – «pido vuestro parecer» – e na resposta de Beatriz de Ataíde (1993a: 291) ao Coudel-mor – «mas pois que meu parecer» –, que reforça, em cada caso, a colaboração entre os poetas envolvidos, pois, como se depreende pelas marcas lexicais, a solicitação requer a formulação de um juízo que esclareça o perguntador.

Os vocábulos relacionados com o pedido de conselho, consolo ou socorro não são muito frequentes no cancionero português, tanto mais que existem só dez perguntas enquadráveis nesta modalidade, o que, ainda assim, excede largamente Baena, onde este tipo está representado com apenas quatro casos. Nas composições 217 (1990b: 41-42) e 608<sup>106</sup> (1993a: 290-299), observámos a presença do campo lexical do conselho,

---

<sup>104</sup> Nos versos «a que reposta pedistes» (Dias 1990a: 430) e «maas repostas quam maas são» (1993b: 12). No *Cancionero de Baena*, ao invés, a maioria dos textos contém o termo «respuesta»; já no de Castillo, nem o substantivo «respuesta» nem o verbo «responder» surgem frequentemente no corpo da resposta.

<sup>105</sup> Na resposta de D. Joana de Melo (Dias 1993a: 292) o nome é substituído pelo verbo: «Pois vos hei-de aconselhar / tudo o que me parecer».

<sup>106</sup> É curioso que, em várias respostas à pergunta disjuntiva de Francisco da Silveira, estes termos ocorram referidos à resposta que se vai formular, porque a pergunta inicial não é de solicitação de conselho ou de conforto, pretendendo-se antes que os intervenientes escolham uma das opções propostas. Todavia, uma

materializado pelo substantivo ou pelas formas verbais do verbo «conselhar»; já em 439 (Dias 1990b: 355-358), o pedido de consolo ou de socorro é formulado através do substantivo «conforto». Quanto às diversas ocorrências de «remédio» e do verbo correspondente, tanto podem remeter para o campo semântico do conselho como para o da medicina: nas composições 641 (1993b: 11-12) e 828 (248), o valor do substantivo é claramente o de resolução de um problema; na composição 847 (284), porém, ao surgir associado a «dores», o mesmo vocábulo parece assumir uma ligação ao campo da medicina, podendo significar, ainda que metaforicamente, medicamento.

No *Cancionero General*, à semelhança da compilação de Resende, os vocábulos que remetem para a solicitação de conselho ou de conforto são, ainda que pouco frequentes, mais presentes que em Baena, apesar de, como para os seus dois congéneres, não haver diversificação nos termos. O substantivo «consejo» apenas surge uma vez na composição 667 (Castillo 2004b: 719) e o verbo conta tão-somente com duas ocorrências nas composições 678 (736) e 704 (769). Já o substantivo «remedio» e o verbo correspondente têm uma fortuna muito maior, sendo que, tal como para o cancioneiro de Resende, tanto podem remeter para a resolução de um problema como para o campo da medicina.

Em relação a este campo semântico, apenas relevámos, no *Cancioneiro Geral*, a composição 295 (Dias 1990b: 169-171), onde se observa a presença de um léxico que remete para a medicina ainda que este não esteja directamente relacionado com a colocação da pergunta e respectiva solicitação de resposta, mas com o clássico enquadramento metafórico ligado ao sofrimento amoroso<sup>107</sup>. No cancioneiro de Castillo,

---

vez que o caso submetido à apreciação da sociedade cortês é de âmbito pessoal, a resposta reveste o carácter de um conselho.

<sup>107</sup> Nos versos «Em tal estremo me vendo / a vós me quis socorrer, / senhor meu, porque entendo / que com vosso entender / me possais vós soo valer. / Mas se deste mal tam forte / cura nam pode haver» (Dias 1990b: 170) observámos que o léxico da medicina não está directamente ligado à formulação da pergunta, no entanto participa do pedido de socorro que o poeta endereça a Manuel de Goios.



há duas situações similares. Na resposta à pergunta de Rodrigo Dávalos – 678 (Castillo 2004b: 736) –, Luis de Salazar introduz os substantivos «paciente» e «çurujano» e o verbo «curar» para se referir ao autor do pedido de socorro. Na composição 697 (759), Garci Sánchez de Badajoz estabelece uma analogia entre as doenças tradicionais e as doenças amorosas e a forma de as curar, perguntando por que razão, se é comum tratar um mal por outro com características contrárias, essa lei não prevalece no amor. Lembremos que as composições de pergunta/resposta em que se recorre à metáfora da doença e da cura surgem em poemas de temática amorosa, o que não é o caso em Baena em que este léxico está relacionado com questões doutrinárias.

Quanto aos vocábulos que remetem para o campo da disputa poética, se no *Cancionero de Baena* «[n]o ha de extrañar, el hecho de que todos los términos que forman parte de esta sección se integren en composiciones que o bien originan un debate o bien son respuestas, réplicas o contrarréplicas en estas controversias poéticas» (Chas Aguión 2001: 118), já nos cancioneros de Resende e de Castillo a situação é diferente, por serem escassíssimos os casos de réplicas e contra-réplicas: na verdade, uma única composição na colecção portuguesa, a 136 (Dias 1990a: 402-404), e nenhuma na castelhana. A frequência deste campo lexical é por isso muito reduzida nestas duas compilações. No *Cancioneiro Geral*, e na composição mencionada, D. João Manuel refere-se ao intercâmbio poético em que participa como uma «altreçam», depois de no início da réplica se ter dirigido a Álvaro de Brito, dizendo que o seu «gentil modo de trovar, / faraa crer e confessar / cousas de contradição», enquanto na segunda intervenção de Álvaro de Brito o vocábulo «repricaçam» sublinha a natureza dialéctica e competitiva do conjunto. Além destes substantivos, ocorrem, na composição 847 (1993b: 285), os verbos «envidar» e «ravidar», que significam, respectivamente, desafiar e objectar, retorquir. No *Cancionero General*, os termos que evidenciam a

contenda poética são outros. Encontrámos duas ocorrências de «sentencia» referindo-se à resposta: em 673 (Castillo 2004b: 726-728), «como a juez competente / por postrimera sentencia»; em 699 (762-763), «Mas ¿querés que dé sentencia / como juez de desventura?». Tal como em Baena, o substantivo «qüestión» também adquire, em alguns casos, o significado de debate (cf. González Cuenca in Castillo 2004b: 740n; 753n): em 683 (740), «hazer que un mal trobador / ponga qüestión al maestro»; em 691 (753) «os hago saber que estoy muy turbado / de una qüestión que el seso há movido». Na primeira ocorrência, o valor assumido pelo substantivo vê-se reforçado pela referência ao «maestro», sendo a vertente competitiva salientada pelo facto de se tratar de uma adivinha, tipo de pergunta cujo autor dá mostras de agudeza ao elaborar enigmas difíceis de resolver.

A presença de marcas lexicais que por um lado anunciem a intenção de formular uma pergunta e por outro traduzam o desejo do destinatário de a ela responder são uma constante nos três cancioneiros. Não obstante, embora as diferenças existentes possam parecer pouco significativas, elas testemunham da singularidade de cada um deles e da evolução do léxico. Ainda que com apenas duas ocorrências, encontra-se no cancioneiro de Resende o estabelecimento de uma relação entre resposta e ensino e aprendizagem, associação que não existe nos dois cancioneiros castelhanos. Com esta presença contrasta, ainda na compilação portuguesa, a ausência, no campo lexical da disputa poética, de vocábulos como juiz ou sentença<sup>108</sup>, que nos cancioneiros de Baena e de Castillo surgem em perguntas do tipo dilemático e que em Resende não ocorrem nem mesmo na composição 136, onde a estrutura de *jeu-parti*, com réplica e contra-réplica, deixaria supor o apelo a um juiz para dirimir a contenda. Apesar de em Castillo as

---

<sup>108</sup> O vocábulo «sentença» surge uma vez na resposta de Fernão Brandão ao pedido de socorro formulado por Anrique de Sá (Dias 1990b: 357). Todavia, tendo em conta que se trata de satisfazer uma solicitação de conselho ou ajuda, o valor do termo em «a vossa sentença sem contradição» não será o de julgamento que assume nos cancioneiros castelhanos.

palavras «juez» e «sentencia» acusarem presença em duas composições, em nenhuma das perguntas dilemáticas que constituem o *corpus* encontramos a estrutura típica do *jeu-parti*, tão frequente em Baena, o que significa que, nesta fase mais tardia, elas já se haviam emancipado do género de que derivavam. A ausência destes vocábulos em Resende, ainda que nele persista um testemunho das origens da questão dilemática, realça essa mesma tendência.

Quanto à tipologia das perguntas, definida por Labrador Herraiz para o cancionero de Baena (cf. 1974: 32-44) e depois revista e aumentada por Chas Aguión (cf. 2000: 43-66), que a aplicou a todo o *corpus* castelhano, retomamo-la para o cancionero de Resende: pergunta disjuntiva, de solicitação de conselho, livre e adivinha. No que concerne à pergunta livre, tendo em conta que pode abarcar assuntos de natureza diversa, tentámos estabelecer uma sub-tipologia que correspondesse à temática introduzida na demanda e à forma como o poeta-respondedor a desenvolveu. Identificámos assim três paradigmas: simples, meditativa ou de reflexão e explicativa. Ao primeiro sub-tipo correspondem perguntas relativas a um assunto circunstancial de qualquer ordem, enquanto o segundo e o terceiro estão predominantemente associados a questões filosóficas ou doutrinárias.

Assim, a composição 94 (Dutton & González Cuenca 1993: 121), de âmbito filosófico e moral sobre a decadência da nobreza, parece intimar o destinatário, Alfonso Álvarez de Villasandino, a reflectir sobre o tema; a pergunta propõe uma reflexão sobre a decadência de valores – «¿ú se foi franqueza?» – que deverá ser retomada na resposta; aliás a *finida*, confirma a natureza reflexiva da pergunta, pois ao concluir que «Os pobres e boos son deseredados», insiste-se sobre a desvalorização dos valores ideológicos.

Na composição 281 (Dutton & González Cuenca 1993: 480), Fernán Manuel de Lando dirige a Fray Alfonso de la Monja uma pergunta teológica introduzida pelo participio passado de «esplanar», verbo que significa, segundo a nota crítica, explicar e que tem como significado conexo declarar. O iniciador da interacção apresenta uma pergunta livre-explicativa ao destinatário, requerendo que este esclareça a dúvida teológica exposta. Em várias perguntas livres-explicativas do cancionero de Baena, encontramos «declarar»<sup>109</sup>, o que parece indiciar que o verbo está relacionado com a formulação destas perguntas, nesta compilação pelo menos. Os cancioneros de Hernando del Castillo – 666 (Castillo 2004b: 718) – e de Resende – 848 (Dias 1993b: 286) – evidenciam um verbo comum – «descobrir» – associado a uma pergunta livre-explicativa<sup>110</sup>. No *Cancionero General*, há na composição 668, resposta a uma pergunta explicativa, uma ocorrência de «declarar» (Castillo 2004b: 722); já em Resende, apesar de aparecer com frequência, o verbo não surge em enunciados desta natureza, mas em perguntas disjuntivas em que subjaz algum pedido de esclarecimento.

Quanto à caracterização temática do *corpus*, o amor ocupa mais de 50% das perguntas. No entanto, os poetas que integram o *Cancionero Geral* também elaboraram composições de natureza filosófica<sup>111</sup>, moral e ético-política. De facto, António Machado – 484 (Dias 1990b: 462) – introduz o tema da efemeridade da vida, ou mais concretamente, da fugacidade do tempo ao qual João Rodrigues de Sá responde, apresentando uma reflexão sobre o carácter ilusório do prazer. A decadência dos valores morais representa uma questão que alguns poetas desenvolveram nos seus poemas, culminando numa crítica, por vezes, severa às campanhas africanas, movidas pela

---

<sup>109</sup> Este verbo surge também numa pergunta de solicitação de conselho, dilemática e numa adivinha; todavia, salvo estes três casos, quando o verbo «declarar» ocorre, está sempre associado a uma pergunta livre-explicativa.

<sup>110</sup> Na parte dedicada à análise lexical das marcas de solicitação de resposta, já havíamos evidenciado o verbo «descobrir» com o sentido de explicar, esclarecer, o que corresponde ao tipo de pergunta à qual surge associado.

<sup>111</sup> Tomamos a liberdade de remeter para um artigo em que tratamos mais em pormenor das perguntas/respostas de temática filosófica (cf. Antunes 2014).

ganância da sociedade de então. Essa constatação levou Rui Gonçalves de Castel Branco a lamentar que «com rei justo e santo / medram os que taes nam sam / e os dessa condiçam muito menos e nam tanto?», introduzindo uma crítica velada ao rei e a Diogo Brandão, destinatário da pergunta (237). Relativamente à reflexão sobre matérias de doutrina religiosa<sup>112</sup>, apenas registámos uma composição, a 545 (1993a: 58-60), em que existe um questionamento sobre teologia acerca da imaculada concepção de Maria ao qual responde Sancho de Pedrosa (59) que sublinha a iniquidade da pergunta, pois «Para cousa tam real, / pois estaa já bem provado, / que posso mais alegar» e coloca outra pergunta sobre o pecado original.

O tratamento satírico que recebem certos acontecimentos que se prendem com questões de adorno ou situações que se destacam pelo comportamento grotesco ou atípico das pessoas citadas nestas produções é mais frequente que nos cancioneiros castelhanos, nomeadamente no de Castillo, onde só na composição 919 (2004c: 562-563) encontrámos uma pergunta/resposta com estas características.

A caracterização do *corpus* cancioneril português já nos permitiu evidenciar alguns traços comuns com os diferentes cancioneiros. As semelhanças situam-se tanto a nível formal e estrutural como funcional e temático.

A tendência para observar a regra dos consoantes é um denominador comum entre os três cancioneiros. Não obstante, em todos existe alguma prática divergente que pode ser mais ou menos acusada. Assim, o desrespeito pela identidade formal pode dar-se a nível da estrutura estrófica, tendo a resposta uma copla menos que a pergunta – 667

---

<sup>112</sup> Veja-se a este respeito Fernandes 1989, onde o ensaísta analisa o tratamento que as questões de doutrina religiosa recebem nos cancioneiros de Baena e de Hernando del Castillo, comparando-o com o seu escasso desenvolvimento nas produções poéticas coligadas por Garcia de Resende.

(Castillo 2004b: 719-720) –, mas também a nível da estrutura rimática, havendo uma inversão do esquema – 686 (743-748)<sup>113</sup> – ou rimas novas em relação à pergunta<sup>114</sup>.

Em Castillo e em Resende, as composições apresentam, geralmente, uma pergunta seguida de uma resposta, embora possa haver várias respostas para uma mesma pergunta, como é o caso, no *Cancionero General*, das composições 704 (768-771) e 705 (771-773) e, no cancioneiro de Resende, da composição 608 (Dias 1993a: 290-299). Ambos os cancioneiros ilustram o progressivo afastamento de uma organização do núcleo compositivo em torno de réplicas, contra-réplicas e recurso a um juiz que sentencie o pleito, como no *jeu-parti*, tão característico de Baena. No *Cancioneiro Geral*, subsiste apenas uma composição, a 136 (Dias 1990a: 402-404), que corresponde à estrutura do *jeu-parti*.

Relativamente ao critério funcional, enunciado por Antonio Chas, este representa outro traço que as perguntas/respostas têm em comum, pois há sempre formulação de uma pergunta, quer esta esteja explicitamente enunciada ou não, e intenção de responder à demanda feita pelo interrogador.

As semelhanças temáticas também existem, pois nos três cancioneiros, ainda que em proporção diferente, há composições que versam sobre o amor – muito menos em Baena do que em Resende e em Castillo –, questões teóricas, filosóficas e de ética.

Os acesos debates doutrinários do primeiro dos três cancioneiros não são muito frequentes nas perguntas/respostas coligidas por Garcia de Resende e Hernando del Castillo. De facto, a polémica questão sobre a imaculada concepção de Maria, que constitui o tema da única pergunta sobre doutrina religiosa do cancioneiro português, parece demonstrar que os poetas revelam, através da formulação de perguntas sobre

---

<sup>113</sup> Três estrofes da resposta têm uma estrutura rimática diferente das suas correspondentes na pergunta: a disposição na segunda e na oitava coplas é ABBACDCD, com as rimas alternadas da segunda semi-estrofe a substituírem as rimas interpoladas da pergunta; na quinta copla é a primeira parte que apresenta disposição rimática diferente da semi-estrofe correspondente na pergunta.

<sup>114</sup> Veja-se a este respeito Chas Aguión 2002: 233-234.

aspectos doutrinários, metafísicos e éticos, preocupações de outra índole. A composição 545 (Dias 1993a: 58-60), em que Tristão da Silva pergunta a Sancho de Pedrosa «s’a Senhora singular / pecou no original / ou s’ee fora do pecado», espelha a controvérsia que opõe os fiéis à doutrina de santo Tomás de Aquino – que considera que Maria nasceu livre do pecado original, mas que foi concebida nele, segundo o preceito de santo Agostinho para quem nenhum ser, excepto Deus, pode ser engendrado fora da concupiscência – à outra corrente – iniciada pelo teólogo Eádmoro de Inglaterra e por Duns Scot que defende que Deus resgatou Maria, futura mãe do Salvador, livrando-a do pecado original desde o primeiro momento da sua concepção. A resposta de Sancho de Pedrosa situa-se num intermédio, pois este não pretende ingressar numa polémica doutrinária; no entanto, a pergunta que, por sua vez, formulou, revela que o poeta talvez se sinta tão confuso quanto Tristão da Silva quando introduziu a questão sobre a imaculada concepção de Maria.

Já no *Cancionero de Baena*, o debate – 323-328 (Dutton & González Cuenca 1993: 567-583) – que opôs Diego Martínez de Medina a Fray Lope del Monte e que se inscreve no contexto da rivalidade entre os frades pregadores do convento de São Pablo de Sevilla e os Franciscanos constitui o lugar onde se afrontam as teorias que defendem ambos os pensamentos<sup>115</sup>. Enquanto no *Cancioneiro Geral*, era patente a perplexidade que esta controvérsia provocava nos poetas; em Baena, assiste-se a um tratamento teórico da questão, pois o que está em causa é afirmar a sua verdade como a única aceitável perante os dogmas da igreja.

Em Castillo, a dimensão religiosa é assumida por duas perguntas: a primeira de tipo livre e meditativa sobre a doutrina aristotélico-escolástica e sobre a «aparente incongruencia que existe en el hecho de que el alma, que es espiritual y hecha a imagen

---

<sup>115</sup> Sobre o tratamento da questão mariana no cancionero de Baena, veja-se Dorelle Iglesias 2009 e, relativamente à evolução histórica do dogma da imaculada concepção de Maria, Villegas Paredes 2007: 95-153, sobretudo 95-126.

de Dios, pueda desarrollarse y perfeccionarse» (González Cuenca in Castillo 2004b: 739n); a segunda, sobre a vida contemplativa e activa. Já as dúvidas de natureza metafísica surgem numa interacção entre Cartagena e Garci Sánchez de Badajoz em que o primeiro se interroga sobre as dificuldades da alma em se desprender do corpo no momento da morte física. Em Resende, não encontramos nenhuma pergunta desta natureza e a de João Gomes da Ilha acerca da essência da razão (Dias 1990b: 54-58) também não se enquadra numa perspectiva de luta teológica quanto à preponderância da razão sobre a vontade<sup>116</sup>.

O cancionero de Baena singulariza-se também por abordar questões teóricas, relacionando-as com Deus. A formulação da pergunta da composição 429 (Dutton & Cuenca 1993: 693-699) por Juan Alfonso de Baena relaciona-se com o *Prologus Baenensis*, em que ele expõe a sua concepção da poesia ligada à doutrina da *Gaya Ciencia*, defendendo que a poesia é um dom outorgado por Deus aos que revelam um profundo conhecimento da arte de trovar: «e recebida e alcançada por gracia infusa del Señor Dios (...) en aquel o aquellos que bien e sabia e sutil e derecha mente la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir (...)» (7)<sup>117</sup>.

A composição 477 (Dutton & Cuenca 1993: 326) introduz, por via de uma pergunta disjuntiva, o debate acerca da influência dos astros sobre o destino dos homens. Fray Diego de Valencia pergunta a Nicolás de Valencia de Don Juan se o facto de as pessoas mais merecedoras nem sempre serem compensadas pela sua honestidade, observando-se, frequentemente, o contrário, se deve ao «curso del Primer Moviente /

---

<sup>116</sup> No cancionero de Baena, esta questão constitui o tema de duas perguntas: a primeira é endereçada por Fernán Manuel de Lando a Fray Alfonso de la Monja, que não respondeu – composição 283 (Dutton & González Cuenca 1993: 481); a segunda é da autoria do próprio compilador, que a dirigiu a Don Juan de Guzmán, prolonga-se em várias réplicas e contra-réplicas – composições 399-411 (673-680) – e justifica plenamente a avaliação dos editores: «[l]o de menos es el contenido ideológico y poético; en realidad, es un estrambótico alarde de dominio de la rima» (673n).

<sup>117</sup> Sobre a concepção poética de Juan Alfonso de Baena, veja-se, além de Kohut 1982, Abeledo 2009, que, através da análise do prólogo mas também dos poemas, realça que o conceito de «gracia» permite estabelecer uma ponte entre o carácter espiritual da poesia e as suas qualidades sensíveis.



que mueve los çielos aquesta Fortuna, / o Dios que le quiere sin razón alguna / natural que sea o por asçendiente». A resposta de Nicolás de Valencia de Don Juan traduz as diferentes posições sobre o tema, pois o poeta acaba por não escolher nenhuma das opções e defende que as acções dos homens são determinadas pela posição dos planetas no momento do seu nascimento e por Deus. Por sua vez, Fray Diego prefere, como sublinha Charles Fraker, «to connect ill-fortune with God's secret judgments, rather than with the stars» (1966: 109). A posição de Fray Diego é evidente na própria pergunta, pois a ironia que perpassa os versos «Nicolás, estudia e vee sotilmente / los almanaques del tiempo que anda» (Dutton & Cuenca 1993: 326), bem como, na réplica (327), o substantivo «estrellería», revela a oposição do poeta em relacionar o destino dos homens com os astros; todavia, ainda na réplica, também exprime a sua discordância com Nicolás de Valencia ao considerar Deus responsável pelo infortúnio dos homens, pois seria dizer que Deus é «vandero». O que Fray Diego implicitamente realça na sua resposta é que Deus não causa directamente a desgraça dos homens, apenas a permite (cf. Fraker 1966: 106).

As questões doutrinárias, muito presentes em Baena, determinam a formulação da pergunta de que é tributária e a respectiva resposta. É também essa importância dada à teoria que singulariza, nos três cancioneiros, a abordagem de assuntos comuns.

Se a sua presença nas perguntas/respostas não é privativa do *Cancioneiro Geral*, pelo menos em relação ao de Baena, a dimensão sarcástica que nelas se encontra particulariza-se na colectânea portuguesa por ser muitas vezes o motivo desencadeador de uma pergunta. Garcia de Resende compilou um grupo de intercâmbios poéticos que se destacam por terem como ponto de partida uma situação jocosa que legitima, do ponto de vista do poeta que formula a pergunta e do que responde, a presença do sarcasmo que acompanha uma crítica social, relativa ao desregramento comportamental

ou ao desrespeito pelos códigos do bom gosto. A composição 604 (Dias 1993a: 284-286) em que Fernão da Silveira coloca uma pergunta disjuntiva a Rodrigo de Castro sobre a atitude de uma dama que beijou, ou, mais exactamente, sobre a sua reacção durante o beijo, revela, além da ironia perante a dama e a situação evocada, uma apreciação negativa do comportamento pouco adequado e licencioso da motejada. A resposta de D. Rodrigo confirma a crítica que se desenhava na formulação da pergunta. A procacidade da pergunta como da resposta, por via do recurso a um léxico voluntariamente prosaico e da introdução de um elemento comparativo dissonante – as propriedades urticantes das ortigas –, reforça a avaliação crítica que é feita ao comportamento da dama e à dissolução dos costumes.

A importância dada à arte de bem trajar<sup>118</sup> e a zombaria de que são alvo os que, pelo excesso dos atavios ou pela sua inadequação ao momento em que são usados, desrespeitam os códigos são evidenciadas na pergunta, invulgarmente formulada a três vozes, que D. Rodrigo de Castro, Fernão da Silveira e João Fogaça dirigem a João Gomes da Ilha, vítima de uma ironia mordaz por causa dos adornos do seu cavalo (cf. Dias 1993a: 225-226). Composições deste teor traduzem a vocação lúdica deste «tipo de literatura (...) plenamente integrada na vida palaciana, feita por cortesãos, entre cortesãos e para cortesãos que animavam os serões da corte com versos inspirados a partir dos mais diversos assuntos» (Morán Cabanas 2003: 24).

O sarcasmo e a sátira *ad personam* estão presentes nas perguntas/respostas do cancionero de Baena, sem constituírem motivo para elaboração de uma pergunta. Todavia, as composições mais longas, em que, além da resposta à pergunta, existem réplicas e contra-réplicas, são o lugar privilegiado para o exercício da invectiva. O

---

<sup>118</sup> Veja-se a este respeito, além de Silva 1989, a monografia de María Isabel Morán Cabanas, que conclui que «[o] aumento do poder económico e a aparição da burguesia vieram favorecer a expansão do desejo de reconhecimento social, procurando na indumentária um símbolo de distinção e prestígio, gastando e fazendo alarde de riqueza em trajes elegantes e ricamente decorados» (2001: 569).

diferendo que opõe Baena a Ferrán Manuel – 369-377 (Dutton & González Cuenca 1993: 644-650) –, tendo este escolhido defender a primeira opção sugerida na pergunta disjuntiva formulada pelo compilador, rapidamente se converte num intercâmbio de ofensas, pois, em 373, Baena apelida o adversário de «don bravo elefante» (645)<sup>119</sup>.

O que diferencia em ambos os cancioneiros a presença do sarcasmo é precisamente o facto de existir na compilação portuguesa um intuito satírico que motiva a elaboração da pergunta, o que não acontece nos poemas coligidos por Juan Alfonso de Baena, pois nas disputas burlescas da colectânea, «[e]l esquema más habitual (...) gira en torno al descontento que produce en quien interroga la respuesta de su interlocutor, de modo que se entabla una disputa entre ambos» (Chas Aguión 2009: 202)<sup>120</sup>.

Por comparação com os seus congéneres, no que à tipologia das perguntas se refere, o *Cancioneiro Geral* destaca-se por incluir no seu *corpus* uma maior quantidade de perguntas disjuntivas<sup>121</sup> (cf. Anexo B, Quadro 7A-7B), sendo, porém, idêntico o número daquelas que nele e em Baena não versam sobre temática amatória<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> Este intercâmbio entre Baena e Ferrán Manuel integra um *corpus* constituído por dez composições de pergunta/resposta oriundas dos cancioneiros de Baena, de Fernando de la Torre, de Estúñiga e de Gómez Manrique. O *corpus* estabelecido por Chas Aguión (1995) revela que as perguntas/respostas de temática sentimental podem subtrair-se ao tradicional enquadramento hierático em que são analisadas, revestindo-se a presença do humor nos textos em questão de valores e matizes diferentes, da injúria à cordial alternativa, passando pela subtileza e pela argúcia.

<sup>120</sup> O autor demonstra como a presença do burlesco nos debates do cancioneiro de Baena sustém uma engenharia retórica rebuscada, cujo objectivo é, para os poetas, afirmar a sua habilidade e destreza poética. Este não é o intuito dos poetas do *Cancioneiro Geral* no que a este tipo de pergunta/resposta se refere, pois as composições em que se verifica a presença do sarcasmo, da sátira *ad personam*, têm um cunho marcadamente lúdico e restituem o ambiente festivo do universo áulico.

<sup>121</sup> A composição 445 (Dias 1990b: 362-363) tem a particularidade de ser constituída por três perguntas disjuntivas. No cancioneiro de Castillo, as composições 676 e 677 (2004b: 733-735) também contêm mais do que uma pergunta disjuntiva.

<sup>122</sup> Estas duas colectâneas distinguem-se da de Castillo, que apenas conta com uma pergunta disjuntiva social, da autoria de Gómez Manrique, sobre a origem da nobreza (cf. Chas Aguión 1996: 165). De entre as perguntas dilemáticas não amatórias do cancioneiro de Baena, duas há que se nos afiguram particularmente interessantes, pelo tema e pelas hipóteses propostas.

A composição 323 (Dutton & Cuenca 1993: 567-568), pergunta formulada por Diego Martínez de Sevilla, a pedido dos frades pregadores de San Pablo de Sevilha, versa sobre a imaculada conceição de Maria, polémica que opõe a ordem dos Dominicanos, defensores da teoria maculista e fiéis a Santo Agostinho e Bernardo de Claraval, à ordem dos Franciscanos, defensores da teoria imaculista e de Duns Scott, referência teológica desta ordem. A sexta copla introduz o que se pode considerar como as duas opções contrárias da pergunta disjuntiva: «Esto non sé cómo sea / ca veo de cada parte / argumentos por tal arte / que non sé a quales crea; / empero mucho desea / mi corazón e querría / saber la verdadera, de la qual Dios provea» (568). No entanto, a possibilidade de escolha que se oferece a Fray Lope del Monte é

Algumas composições do *corpus* português destacam-se, ainda, pela sua estrutura peculiar. A solicitação que Tristão da Silva dirige a Sancho de Pedrosa é seguida de uma segunda em que os papéis de interrogador e de respondedor se invertem; pois, desta vez, é Sancho de Pedrosa que formula um pedido a Tristão da Silva que não respondeu à pergunta. Encontramos uma situação similar na composição 847 (Dias 1993b: 283-286), que Garcia de Resende, solicitando conselho, endereça a João da Silveira que, num segundo momento, se dirige a Garcia de Resende.

Singular é ainda, no *Cancioneiro Geral*, a interação entre D. João Manuel e Álvaro de Brito (1990a: 402-404), em que o primeiro formula uma pergunta de tipo disjuntivo acerca do comportamento da dama – será preferível «achá-la muito sentida» ou «mui esquecida»? – e o segundo responde a essa interpelação, dando azo a uma réplica de D. João Manuel e esta a uma contra-réplica de Álvaro de Brito. Esta estrutura conforme à do *jeu-parti* em que um poeta convidado a defender uma das opções da proposta dilemática se vê confrontado aos argumentos do contendor aos quais deve replicar, tentando impugná-los, é única no cancioneiro de Resende. A redução estrutural, que Antonio Chas já comentou relativamente às compilações castelhanas (1997a: 504), é, pois, uma tendência que também está presente na colectânea portuguesa; no entanto, ainda que o recurso à arbitragem de um juiz não se verifique na composição 136, esta é representativa da modalidade poética do *jeu-parti*, de que a pergunta dilemática é, em última instância, herdeira. O espírito claramente controverso que animava os poetas que elaboravam estas composições, ainda presente em Baena, desvaneceu-se no cancioneiro de Castillo, onde não foi coligida nenhuma

---

puramente fictícia, pois, sendo ele franciscano, só poderia desenvolver a tese segundo a qual a Virgem foi resgatada do pecado original desde o momento da sua concepção. A pergunta dilemática, neste caso, é um mero recurso que se adequa à matéria tratada e à disputa de âmbito escolástico suscitada.

A composição 429 (693-694), de Juan Alfonso de Baena e endereçada a «todos los trovadores», encerra uma pergunta disjuntiva, constituída por várias opções sobre a arte de trovar, pois o perguntador solicita-lhes que digam se «el arte de trobas si es por çiençia / o es por ingenio o es por femencia / o es por audaçia o es por cordura; o el arte gayosa si toca en locura, / o aquel que la sigue si sube en el peso / de ser estruído su cuerpo com sceso, / si non lo mampara quien fizo Natura».

pergunta/resposta de tipo disjuntivo que actualizasse a estrutura do *jeu-parti*. Não obstante, o carácter competitivo inerente à pergunta/resposta, bem como a outros géneros dialogais, não desapareceu, evidentemente, com a redução formal; limitou-se a assumir outras formas de manifestação, deslocando-se para o campo da agudeza poética.

As rubricas do cancionero de Baena atestam a importância assumida tanto pela destreza formal como pela capacidade argumentativa evidenciadas pelos poetas. Se as analisarmos, observamos que, além das considerações sobre a técnica poética, o compilador avalia aspectos relacionados com a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio*. Neste ponto, Baena aproxima-se da arte poética de Enrique de Villena, pois o poeta «establishes a much more significant relationship with the art and ideals of the rhetoric» (Weiss 1990: 69). Os conceitos críticos evocados por Claudine Potvin (1989: 54) não se referem só ao tecnicismo poético; Baena recorre a esses mesmos conceitos para avaliar a forma como o autor elabora, do ponto de vista da formulação, a pergunta ou a resposta. A investigadora que identificou três modalidades de crítica: positivas, negativas e, simultaneamente, negativas e positivas, sublinha em relação a este último tipo que elas ilustram a importância que o compilador dedica «à la perfection technique, au parfait maniement des vers et de la rime, à l'art ou habileté de *trobar*, au pouvoir de jouer avec les mots» (1989: 55)<sup>123</sup>. A epígrafe da composição 475 (Dutton & González Cuenca 1993: 324-325) vai ao encontro desta observação, pois Baena considera que a réplica de Fray Diego à resposta de Alfonso Álvarez «es muy bien fecha e sotilmente ordenada, non embargante que añadió una copla más». A avaliação do compilador demonstra que este, além da destreza técnica e do engenho poético, remetendo para a

---

<sup>123</sup> Num artigo sobre as rubricas do *Cancioneiro de Baena*, a mesma autora demonstra que elas evidenciam uma consciência do poeta no momento do seu labor, pois podem ser lidas como pequenos tratados de poética em que sobressaem observações sobre a escrita e uma reflexão sobre o trabalho do poeta em particular (cf. Potvin 1979: 180).

*elocutio*, também considera critérios relacionados tanto com a ordenação dos argumentos como com a sua elaboração. O particípio «ordenado» associado ao advérbio «sotilmente» remete, por um lado, para a *dispositio*, na medida em que o adjectivo se refere à disposição e à estruturação dos argumentos e, por outro, para a *inventio*, pois o advérbio reforça a necessidade de construir a argumentação de acordo com os fins a atingir. Os conceitos críticos mais recorrentes nas rubricas das perguntas e respostas são constituídos pelo adjectivo «sotil», pelos particípios «fundada», «ordenado» e «ordenada», «fecha» e pelo substantivo «invención». Estes conceitos formam geralmente binómios com os advérbios e locuções adverbiais «assaz bien», «letradamente», «muy bien» e «sotilmente». O número de epígrafes que contém avaliações críticas que remetem para a apreciação da capacidade do poeta em elaborar uma argumentação coerente e sustentada, relacionada com os preceitos da retórica clássica e, mais concretamente, com a *dispositio*, a *inventio* e a *elocutio*, é significativa, pois quinze composições do género pergunta/resposta são precedidas por estas rubricas. Na composição 524 (Dutton & González Cuenca 1993: 382-387), além dos conceitos críticos já evocados, Baena aduz informação que reforça o poder da argumentação. Assim, a resposta de Fernán Manuel de Lando à pergunta de Fernán Sánchez de Calavera, que inicia um debate sobre a predestinação, é introduzida pela seguinte epígrafe:

«Respuesta setena que fizo e ordenó Ferrant Manuel de Lando, donzel del Rey nuestro señor, la qual es muy bien fecha e sotilmente fundada e va por los mesmos consonantes que la primera, non embargante que añadió más coplas por adelgazar e declarar mejor la matéria por exemplos e figuras.» (382)

É significativo que o compilador relacione a duplicação do número de estrofes da resposta com o intuito de clareza do poeta, pois esse aumento permite-lhe expor melhor as suas razões. As rubricas do cancionero de Baena revelam a importância da elaboração de uma argumentação cuidada segundo os preceitos da retórica clássica, aspecto a que o compilador se mostra particularmente atento no momento de redigir a

informação epigráfica. As rubricas relativas às modalidades do debate põem em evidência que «[a]nother important factor was to be able to meet the rhetorical challenges and to be able to answer *pregunta* or *requesta* with equal wit and grace» (Gatto 1975: 180). Mais do que importante, este factor será quase tão essencial quanto a observância da regra formal que a investigadora considera como o aspecto mais relevante das modalidades dialogais, pois em quinze perguntas/respostas, Baena introduz críticas sobre a elaboração da argumentação.

Esta preocupação não se encontra sistematizada nas epígrafes dos cancioneros de Resende e de Castillo; todavia, tal como na compilação do seu antecessor, a pergunta/resposta é o lugar em que os poetas afirmam a sua perícia, subvertendo a argumentação do interlocutor.

O carácter lúdico-competitivo, já evidenciado nas modalidades dialogais da glosa e da ajuda, está, também, aqui presente. Analisando as relações entre jogo e poesia, Huizinga refere que elas não pertencem exclusivamente à estrutura exterior do discurso, pois a afinidade entre ambos tem sobretudo a ver com formas da imaginação, motivos, ornamentação e expressão. E prossegue dizendo que a finalidade, consciente ou não, consiste sempre em causar, por meio da palavra, a tensão que mantém o destinatário – auditório ou leitor – na expectativa (1951: 217). Huizinga observa que na civilização arcaica

«la langue poétique est encore le moyen d’expression par excellence. La poésie y remplit des fonctions plus larges et plus vitales que la satisfaction d’aspirations littéraires. Elle convertit le culte en paroles, elle fixe des rapports sociaux, elle devient le véhicule de la sagesse, de la loi et de la coutume. [...] L’action de la poésie s’exerce surtout sous la forme de jeux de société» (219-220).

Ora, na poesia cancioneril, os poetas anseiam, sim, pela satisfação de aspirações literárias porque é do reconhecimento da sua habilidade e do seu engenho que serão fixadas as suas relações sociais e a sua elevação ao estatuto de sábio. A pergunta/resposta ilustra bem a última frase desta citação, uma vez que, ao dirigir-se a

um destinatário em particular, o autor da pergunta reconhece a mestria do seu interlocutor não só na arte da versificação e do trovar, mas também num campo do saber. Por sua vez, o respondedor, quer directamente designado pelo perguntador quer, no caso das perguntas gerais, sem destinatário específico, também reconhece qualidade suficiente à pergunta e ao poeta que a formulou. Victoria Burrus, no seu estudo dedicado à poesia cortês nos cancioneros castelhanos, desenvolve uma linha de investigação que consiste em reavaliar a temática amatória à luz das teorias do jogo, pois, como diz, no final da introdução, o seu objectivo é tentar enquadrar

«the amatory poetry of the *cancioneros* ‘en su marco propio’, to borrow Menéndez Pelayo’s phrase, exploring the world of the court in late medieval Spain as a play world and courtly love as a social game. The poetry dealing with courtly love will be treated as a game within the larger social game» (1990: 6).

O princípio que aplicou à poesia de âmbito cortês é válido para a poesia cancioneril no seu conjunto. Intervindo na modalidade de pergunta/resposta, os poetas integram um jogo de que são, simultaneamente, impulsionadores, enquanto interrogadores ou criadores de um texto prévio, e participantes. A dimensão colectiva desta composição escrita a várias mãos, não podemos esquecer que as duas componentes do género pergunta/resposta formam um todo, inscreve-se, tal como a poesia cortês, num cenário mais vasto, o do espaço social da corte em que todos, inclusive os poetas, querem brilhar e destacar-se relativamente aos demais. As modalidades dialogais respondem a este contexto, já que, sob forma de um jogo, de um entretenimento lúdico, os intervenientes no género pergunta/resposta pretendem assentar a sua posição social por meio da afirmação da sua perícia literária.

Ora, a concretização deste objectivo depende do talento evidenciado pelo poeta cuja capacidade em superar os seus congéneres passa por um trabalho sobre a argumentação – quer assuma a forma de uma subversão, quer de reforço – intimamente ligado à retórica. Como foi já demonstrado a propósito do *corpus* relativo ao círculo



poético de Gómez Manrique (cf. Chas Aguión 1996), a modalidade da pergunta/resposta partilha com o género epistolar a sua estrutura em cinco partes. Neste sentido, o exórdio – tanto da pergunta, como da resposta – requer um exame atento, visto que, em vários casos, introduz a linha argumentativa do poeta, revelando o seu engenho. Tal como acontecia com a *captatio benevolentiae* na epistolografia castelhana do século XV, «[j]ust as the dictatores predicted, stylistic manipulation of the exordium can set the tone of the entire letter» (Copenhagen 1985: 203), também o exórdio anuncia as inflexões do discurso do poeta. Os versos que constituem o apartado inicial das componentes pergunta e resposta tanto relevam da *inventio* como da *dispositio*. Tendo em conta as definições que, na *Rhetorica ad Herennium*, se dá destas duas fases de elaboração do discurso, a actualização da *captatio benevolentiae* que em alguns poemas se observa constitui um indicador do virtuosismo dos seus autores.

O autor anónimo do referido manual diz que a «[i]nuentio est excogitatio rerum uerarum aut ueri similium, quae causam probabilem reddunt» e que a «[d]ispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quid quibus locis sit collocandum» (*Rhét. Herennius* 1989: 3). O exórdio releva da *inventio* porque é uma das partes do discurso, mas também porque a escolha dos elementos que o constituem corresponde à finalidade primeira daquela, que é encontrar pensamentos adequados à matéria a tratar. Mas, se a *dispositio* tem em vista a ordenação favorável dos pensamentos, então a *captatio benevolentiae* releva também desta fase do discurso, pois, não raras vezes, a intenção verdadeira do poeta não é concordante com o enunciado.

De facto, ao apartado inicial das composições de pergunta/resposta parecem corresponder três tipologias que orientam a argumentação subsequente. O exórdio pode destacar-se por dissimular os reais intentos do autor ou por desconstruir os elogios a fim de introduzir uma contra-argumentação. O paralelismo entre as duas componentes do

género pergunta/resposta pode também traduzir uma forma de dissimulação do autor da resposta que pretende, se não sobrepor-se ao seu interlocutor, pelo menos, igualá-lo, o que se manifesta pela tentativa de reelaboração do *topos* do elogio de forma a subtraí-lo ao convencionalismo do género. Por fim, em várias ocasiões, o louvor ou a humildade são substituídos – ou complementados, após breve referência – pela evocação da matéria tratada.

Um intercâmbio entre Rui Gonçalves de Castel Branco e Diogo Brandão ilustra a primeira tipologia que identificámos, porque os exórdios de ambas as intervenções denunciam os verdadeiros motivos dos poetas (Dias 1990b: 236-237). A *captatio benevolentiae*, que ocupa dez versos de um total de dezasseis, introduz uma pergunta em que Rui Gonçalves dirige uma subtil invectiva a Diogo Brandão sobre «o seu cinismo no desempenho do cargo na administração» (Tocco 1997: 29). Aos elogios responde o destinatário com o mesmo tom falsamente laudatório como testemunham os versos «Sem falar lijunjaria, / como vós em me louvardes», onde o poeta, referindo-se ao carácter convencional da *laudatio* do seu interlocutor, lhe opõe a sinceridade dos seus versos, provocando uma tensão disruptiva que reforça o poder da contra-argumentação.

Em Baena, a composição 330 (Dutton & González Cuenca 1993: 585-586), resposta que um frade elabora por Isabel González e dirige a Diego Martínez de Medina, é representativa da função que pode assumir a primeira modalidade da *captatio benevolentiae*. O frade-poeta interpela o autor da pergunta, dizendo que «Todo loor absoluto / sólo Dios pertenesçe, / e lo ál cierto peresçe / disfamoso e disoluto» (585). Esta forma de subversão do elogio inicial, que é uma das manifestações da *captatio benevolentiae*, anuncia a resposta do frade e a sua argumentação. De facto, este remete-se a Deus – «a Él solo es conveniente / la perfecta sabiduría / e lo ál todo diría / que es

cosa aborreçible» (585) – para legitimar a solução que propõe para o dilema, apresentando-se esta como um meio-termo, pois não acolhe nenhuma das duas opções e defende que o amante deve escolher a que melhor lhe apraz:

«Por ventura, si vos fuerdes  
tan pagado de amar  
atán mucho en tal lugar  
donde nunca bieno vierdes,  
o si más plazer sintierdes  
en ser vuestro que ajeno,  
aquello vos es más bueno  
de que más provecho vierdes.» (586)

Na interacção entre Sancho de Pedrosa e Duarte da Gama (Dias 1993a: 40-43), o labor criativo em torno da *captatio benevolentiae* exemplifica a segunda modalidade referida. Duarte da Gama contorna os elogios convencionais, ao introduzir a imagem do navio que «naveg’aa toa». Com esta metáfora, o exórdio ganha novo alento e uma qualidade poética não atingida nos primeiros versos da pergunta, pois a fama de Duarte da Gama é agora uma nave cuja rota errática reencontra o seu caminho, dirigindo a proa em direcção à pessoa de Sancho de Pedrosa: «Como quem naveg’aa toa / contra vento vai d’espazo / assi vai minha pessoa / na vossa pondo a proa». O poder expressivo da errância marítima potencia o louvor dirigido a Sancho de Pedrosa, luz de sabedoria que indica o rumo aos que, como Duarte da Gama, andam perdidos, mas também o génio criativo do próprio poeta que logrou extrair os elogios iniciais do convencionalismo formal que frequentemente os caracteriza, conferindo-lhes uma real presença poética no conjunto destes versos.

Em Castillo, a composição 667, pergunta que Fernando de Llanos dirige a Rodrigo Mexía (2004b: 719-720), é ilustrativa da última tipologia referida. O primeiro poeta elabora o exórdio em torno da matéria tratada e só nos versos finais, junto da *petitio*, convoca, em termos laudatórios, o interlocutor, cuja autoridade é reconhecida: «vos, señor, me dezi qual, / pues que sois tan especial». Mexía não retribui a cortesia e focaliza-se, exclusivamente, na resposta. Ambos dão prioridade ao tema do sofrimento

amatório, destacando-se, aliás, no tratamento da questão. Ainda que pergunta e resposta comecem pela exposição da matéria ou da causa, enquanto Fernando de Llanos descreve primeiro as consequências negativas que o amor traz, introduzindo, progressivamente, a evocação da sua própria dor, Rodrigo Mexía começa pelo seu sofrimento para, na segunda copla, referir os efeitos do amor sobre os amantes em geral e, nos versos finais da segunda estrofe e na terceira, se centrar no seu interlocutor. O movimento faz-se, pois, nestas composições, em sentido contrário: Llanos tem como ponto de chegada a experiência pessoal, que é em Mexía ponto de partida; mas isso não obsta a que a resposta que este dirige ao interlocutor funcione com uma reafirmação da sua própria dor, nem a que o conselho ou remédio proposto seja também válido para si mesmo. Conscientes da imagem do poeta-cortesão, ambos pretendem elevar o seu sofrimento ao mais alto grau, mostrando concomitantemente a qualidade da sua poesia, e atingem os seus objectivos graças à reapropriação que fazem da *dispositio*.

As perguntas que formulam um enigma permitem realçar a capacidade de raciocínio, tanto do autor da adivinha como do que a consegue resolver (cf. Casas Rigall 1995: 96). Nos três cancioneiros estudados, a presença da adivinha está claramente associada à agudeza, dada a adequação das perguntas crípticas ao contexto palaciano, que impunha aos cortesãos serem espirituosos. No cancioneiro de Baena, onde Villasandino é o poeta mais ligado a este tipo de pergunta/resposta, ora como autor, ora como destinatário (cf. Chas Aguión 2012: 38), chama especialmente a atenção o intercâmbio 243-244 (Dutton & Cuenca 1993: 295-296), entre Imperial e ele, porque, além de mostrar o engenho de ambos, revela a sintonia entre os enigmas e o carácter lúdico da poesia de corte, aqui traduzida na incongruência da resposta do destinatário, que propõe uma solução distinta da que se esperaria. A resposta de Villasandino é Lúcifer, totalmente inesperada tendo em conta que a descrição da sintomatologia do

amor era muito explícita e não deixava dúvidas, a menos que se quisesse, por gracejo, responder ao contrário (cf. Chas Aguión 2012: 39). Contudo, a solução tira partido das analogias possíveis entre as duas entidades – ambas se relacionam com o fogo e ambas são cruéis – e é em torno delas que se constrói. O recurso complementar à imagem escatológica, com alusão a «fezes», por vezes também associadas ao demónio, permite a Villasandino realçar a dimensão burlesca da sua resposta. Contrariamente ao que sugerem os editores do cancionero de Baena, para quem o poeta não entendeu a pergunta (cf. Dutton & Cuenca 1993: 296n), parece-nos intencional esta pirueta, reveladora do engenho de quem dá uma resposta desadequada para sublinhar o carácter lúdico de que os enigmas se revestiam.

Dos três cancioneros o de Castillo é o que coligiu maior número de adivinhas, sendo grande parte delas elaboradas em versos de arte maior, dado importante, que sugere que os enigmas eram considerados pelos poetas e pela comunidade literária uma modalidade nobre, que merecia ser redigida num metro nobre, pois esse era justamente o verso de arte maior, apreciado pela sua adaptação à poesia grave (cf. Navarro Tomás 1974: 115). Alternando nos papéis de autor e destinatário, Juan de Mena e o Marquês de Santillana trocam várias perguntas/respostas. O primeiro desses intercâmbios combina o enigma com a matéria clássica, pois a solução da adivinha era a Esfinge e são múltiplas as referências que exhibe<sup>124</sup>, revelando o pendor humanista destes dois poetas.

Também algumas perguntas/respostas coligidas por Garcia de Resende ilustram a introdução do humanismo no campo das letras em Portugal, destacando-se entre os seus autores, em particular no âmbito daquelas que formulam uma adivinha, João Rodrigues de Sá de Meneses. O poeta é autor de duas perguntas cujos destinatários são

---

<sup>124</sup> Juan de Mena traduz no início da pergunta um texto de Catão que, por lapso, Santillana atribui a Énio (cf. Castillo 2004b: 707n) e Íñigo López de Mendoza menciona Cipião e Cícero.

D. Miguel da Silva (Dias 1990b: 450-451) e Aires Teles (470-473)<sup>125</sup>. No primeiro dos textos, o elogio encomiástico do interpelado traça o retrato de um humanista culto, versado nas letras e exímio latinista, e a formulação da adivinha revela a presença do intertexto de Plínio e Isidoro, que demonstra que o próprio poeta os conheceu e manejou e contribui indirectamente para a elaboração de um seu perfil do mesmo tipo (cf. Tarrío 2000: 313-317). Na pergunta dirigida a Aires Teles, Sá de Meneses introduz o tema da necessária combinação das armas e das letras, caro ao humanismo, recorrendo a vários *exempla* «al servicio de un determinado modelo cultural aristocrático, el de un poeta-soldado intelectualmente más ambicioso que los modelos nobiliares precedentes» (335). Esta reorientação dos *exempla* constitui um processo de construção da figura do poeta como homem de superior sabedoria. Contudo, a presença do intertexto clássico nestas e noutras composições, remetendo para as obras dos *auctores*, ilustra, a par do brilho das letras na corte portuguesa, a consciência de que a língua vernácula é um veículo de construção literária (cf. Gomes 2010: 180).

O género pergunta/resposta no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende partilha, algumas características com os de Juan Alfonso de Baena e de Hernando del Castillo. Tal como neste, a vertente de disputa, fortemente enraizada na mais antiga das três compilações, desvaneceu-se, os longos debates organizados em torno de réplicas e contra-réplicas desapareceram, subsistindo apenas um no cancionero de Resende. Na colectânea portuguesa, as perguntas disjuntivas existem em proporção maior do que nas castelhanas, mas, ainda assim, os cancioneros de Baena e de Resende aproximam-se neste ponto, visto que há em ambos uma presença significativa de perguntas dilemáticas

---

<sup>125</sup> As perguntas deste tipo são, na realidade, três, todas já trabalhadas pela grande estudiosa deste autor, mas a terceira, endereçada a Luís da Silveira, é, contrariamente às outras duas, de natureza sarcástica, razão pela qual não a consideraremos aqui, embora também nela seja nítido o engenho do poeta, cuja fértil e erudita imaginação satirizou a invenção do destinatário que motivou a elaboração do enigma, activando um jogo homonímico com três níveis de sentido em torno do nome de Atalante (cf. Tarrío 2014).

que não versam sobre casuística amatória, o que não sucede com os poemas coligidos por Castillho, nos quais só se regista uma questão de âmbito moral formulada em termos exclusivos.

Em termos temáticos, no cancionero de Resende o amor marca presença frequente nas perguntas formuladas, ainda que em menor proporção que no *Cancionero General*. O debate em torno de questões doutrinárias é menos rico que no seu predecessor, tal como em Castillo, pois a matéria religiosa surgiu tratada uma única vez numa composição em que Tristão da Silva dirige a Sancho de Pedrosa uma pergunta sobre a imaculada concepção de Maria (Dias 1993a: 58-60), mas, ao invés do que sucedeu em Baena, em que a mesma temática deu lugar a um debate aceso entre Diego Martínez de Sevilla e Fray Lope del Monte, na versão portuguesa, Sancho de Pedrosa confirma a pureza de Maria e a interação termina com uma outra pergunta sua a Tristão da Silva sobre a mesma questão.

A presença do sarcasmo é bem evidente tanto no *Cancioneiro Geral* como no cancionero de Baena, podendo mesmo, na colectânea portuguesa, estar na génese da formulação de uma pergunta, dado que várias composições têm como ponto de partida situações caricatas ou a falta de bom senso na vida prática e na arte de bem trajar, episódios que remetem para o contexto áulico. Em Baena, o sarcasmo não está ausente das composições, mas não é o motivo para a elaboração de uma pergunta. Nas composições de maior alcance, não rara vez, o debate assume a forma de uma troca de ofensas, mas o objectivo inicial não era o de troçar de uma prática grotesca como sucede em Resende. Já no *Cancionero General* também só encontramos um caso em que a burla foi o motivo principal, pelo que a composição não se encontra coligida na secção da pergunta/resposta, mas na parte dedicada a essa modalidade.

Apesar de evidenciar características semelhantes, o género pergunta/resposta segue as suas próprias linhas evolutivas, não só pelos temas introduzidos, mas também pela modalidade de pergunta e pelo seu tratamento. No âmbito do léxico, e no que à solicitação de resposta se refere, o cancionero de Resende destaca-se por recorrer ao campo semântico do ensino, apenas duas vezes é certo, mas que também é próprio à compilação portuguesa, o que atesta a singularidade da evolução dos cancioneros.



## II. DIÁLOGO, DEBATE E PROCESSO:

### A POESIA E A DISCUSSÃO DE TESES AMOROSAS

Na primeira parte do nosso estudo, abordámos o exercício da poesia enquanto prática convival na corte que implica, dado o contexto peculiar e o público para o qual é produzida, um sentimento de emulação que favorece o diálogo que trabalhámos com base em formas e modalidades poéticas que o pressupunham. A glosa, a pergunta/resposta e a ajuda estabeleciam entre poetas e textos uma forma de interlocução que correspondia ao ambiente competitivo e lúdico do paço. No espaço francês, as composições do *Concours de Blois* bem como os rondós que se constroem em torno de um *incipit* comum instauram entre os poetas da corte de Charles d'Orléans uma interacção que sublinha o carácter colaborativo da produção poética de Blois. As baladas de resposta à pergunta colocada por Jean le Sénéchal, na sequência das intervenções do cavaleiro e da dama que o tentam advertir para a importância da lealdade que deve reger o seu comportamento no amor e como cavaleiro, para um, e para a possibilidade de conhecer várias paixões, para outra, representam também um diálogo entre poetas que expõem o seu parecer.

Nesta segunda parte, concentrar-nos-emos no diálogo como forma de discutir teses amorosas, assumindo a configuração do debate que se organiza, em certos casos, em molde processual, através de dois exemplos diferentes, mas muito eloquentes, de produções colectivas de maior complexidade: o *Cycle de la Belle Dame sans Mercy* e o *Cuidar e Sospirar*. Nestes dois casos, o carácter colectivo dos textos permite que o debate adquira uma densidade argumentativa que enriquece a exposição das diversas atitudes perante o amor.

## 1. O CICLO DA *BELLE DAME SANS MERCY*

Os textos conhecidos sob o nome de *Cycle de la Belle Dame sans Mercy* referem-se ao poema de Chartier e à polémica que este desencadeou e que deu origem a várias retomas e adaptações, que ora defendem a dama, ora a condenam. O poeta-narrador transmite uma conversa, que testemunhou, entre um cavaleiro e a dama que ele pretende convencer a tornar-se sua amante, cujas perspectivas diferentes originam uma interacção entre ambos, querendo cada um fazer prevalecer a sua opinião. A personagem masculina, fiel à ideologia cortês, considera que a interlocutora tem de se lhe conformar, enquanto ela argumenta em contrário, pois defende que tal ideologia é uma falácia. A contenda que esta disputa entre o amante e a dama despoletou assumiu uma vertente judiciária, não só pelas acusações de que é objecto o poeta e pela imposição que lhe é feita de apresentar a sua defesa, mas também pelas continuações do texto, poemas em que ora saem vencedores os defensores do amante, ora os da dama.

### 1.1. Diálogo: o amante e a dama

Num capítulo dedicado aos antecedentes do debate no medievo tardio, Emma Cayley conclui

«[t]his vernacular culture, together with the formal organization of intellectual learning in the universities and a developing judicial systems, created a vogue for debate which flourished throughout the later Middle Ages. Groups of poets collaborate in debating communities – actual or fictionalized – either materially in *loci* such as the court, *puy*, *Cour Amoureuse* or manuscript collection, or figuratively through the text itself, and through the intertextual networks traced by the poet» (2006: 51).

De facto, como verificámos ao longo do primeiro capítulo, tanto na Península Ibérica como nas cortes francesas, a produção poética integra-se num contexto que favorece a interacção entre os autores. A existência de géneros como as *demandes d'amour*, intimamente relacionadas com o *jeu-parti* e como ele de natureza inquisitiva, e como a pergunta/resposta cancioneril, cuja temática preponderante, embora não exclusiva, é de

ordem sentimental, promovem a discussão de teses amorosas que privilegiam o diálogo e o debate.

A peculiaridade da obra de Chartier reside no facto de estarmos perante um diálogo, em estilo directo entre um amante e uma dama, antecedido pelo relato de um narrador que, caminhando, lamenta o desaparecimento da sua amada até chegar a um vergel onde há uma festa e onde, isolando-se do grupo, testemunha e reproduz a interacção entre aquelas personagens. Há que distinguir, num primeiro momento, a introdução narrativa e o intercâmbio entre amante e dama. Retomando as definições de Pierre-Yves Badel, para quem o diálogo é «un mode de représentation, le rapport au discours direct d'un entretien à deux» e o debate «un événement, un faire, une situation conflictuelle, un litige» (1988: 98), vemos que estas duas dimensões estão presentes na *Belle Dame sans Mercy*. O discurso directo que marca a interacção entre a dama e o amante faz dela um diálogo, mas este é também um debate, uma vez que a situação evolui de imediato para o litígio, perante a recusa da dama em adoptar o registo cortês, que submete a um processo de pragmatização.

Contudo, o debate também ganha dimensão graças à mediação do narrador, que extrai a interacção entre o amante e a dama do círculo restrito em que se inscrevia para situá-lo no contexto público e que, ao fazê-lo, «acts in some sense as a *locus* for the performance of the conflict between the speakers» (Cayley 2006: 29). Assim, a *Belle Dame sans Mercy* é um debate, porque põe em cena um litígio, mas também, pelo modo de transmissão, um diálogo, com a figura do narrador a enfatizar ambas as vertentes, porque é ele que, enquanto testemunha, realça o elemento conflitual e que, ao optar por reproduzir *verbatim* o discurso directo, expõe a dimensão dialogal da contenda. Interpela-nos, neste contexto, a observação de Pierre-Yves Badel segundo a qual «[s]i tout débat ne donne pas lieu à sa relation dialoguée, tout dialogue n'est pas un véritable

débat. Pour qu'il le soit, il faut qu'il porte sur un point à discuter, sur un *content*, si mince soit-il» (99). Se concordamos com o autor quando refere que nem todo o diálogo é debate, a afirmação contrária, segundo a qual nem todo o debate se realiza através do diálogo, parece-nos, face ao exposto, mais problemática. Como sublinha Laëtitia Tabard, que evoca a relação entre diálogo e debate no poema de Chartier, o poeta «joue sur l'allusion» (2012: 105), na medida em que «c'est le dialogue, lieu où l'opposition des personnages s'exprime de manière voilée, ainsi que le récit encadrant, ouvrant des pistes d'interprétation en ce sens, qui suscitent l'identification d'un texte qui peut se lire comme un conflit» (106).

A complexidade do narrador criado por Chartier deriva do facto de que nele se congregam as várias personagens do poema; o autor «largely replaces his own narrator-persona with other narrators, or speakers, whose speech is relayed in the first person» (Johnson 1990: 117). A pluralidade dos discursos de primeira pessoa, que espelham a natureza diversa dos que os proferem, caracteriza o narrador neste poema de Chartier, mas é a assunção do papel de testemunha que determina o adensamento dessa figura e a aproxima da que se encontra em Guillaume de Machaut, sobretudo em *Le Jugement dou roy de Behaingne*. Como sublinhou Kevin Brownlee, «[t]he narrator figure of the *Behaingne* has functionned throughout the dit as witness-participant, thus providing a narrative configuration which allows a third-person story (whose subject is the love experience not of the narrator but of the chevalier and the dame) to be recounted in a first-person context» (1984: 170)<sup>126</sup>.

O recurso ao narrador-testemunha permite a Alain Chartier elaborar uma figura complexa que, por dar vida e voz às personagens do amante e da Belle Dame, ocupa o

---

<sup>126</sup> Veja-se, a este respeito, a comparação feita por William Calin entre a figura e funcionalidade do narrador no *Roman de la Rose* e a do narrador-testemunha dos *dits* de Guillaume de Machaut, que considera contida em germe naquele e desenvolvida por Machaut em três textos – *Dit dou vergier*, *Le Jugement dou roy de Behaingne* e *Le Voir dit* –, enquanto «Je-Narrateur témoin de l'histoire et n'y jouant pas de rôle important lui-même» (1979: 133).

centro do poema (cf. Giannasi 1996: 362-363). A centralidade do narrador deriva do facto de os discursos do amante e da dama serem inteiramente transmitidos por ele, através do seu único prisma, como se ambas as personagens fossem uma emanção sua. William Kibler considera que o narrador «is in many respects the double of the lover» (1979: 717); contudo, parece-nos que, mais que um duplo do amante, o narrador é parte desta personagem, não só pelas semelhanças entre eles, mas porque sem a figura que reproduz o diálogo nem o amante nem a dama existiriam. O narrador possui, pois, «a specific and calculated function, identity, and point of view who relates to the poem as a whole» (Giannasi 1996: 370).

É o narrador que permite que os espaços da enunciação constitutivos do texto, o do diálogo e o do relato, formem um todo coeso. Ao analisar a convivência dos diferentes modos da palavra poética, Joseph Brami observa que o lírico, o narrativo e o dialógico funcionam em justaposição, em micro-estruturas autónomas e mutuamente exclusivas (cf. 1989: 55), a que, no plano do discurso, o narrador confere unidade. A figura deste, assim entendida, revela toda a sua dimensão e assume papel fundamental no processo criativo do poeta, pois é através dela que tanto os espaços da enunciação como os modos do discurso poético se articulam e que as personagens se constroem ao longo do texto.

Neste sentido, a figura do narrador deixa entrever a de Alain Chartier na sua vertente autoral, uma vez que funciona como uma representação, ou encenação, do autor no momento da criação literária: «[e]n substituant la notion d’agir à celle d’augmenter, le mot acteur permet d’arracher l’auteur à l’autorité du passé. Il l’investit d’une autorité dans le présent de la création littéraire “en train de se faire” [...] elle oblige l’auteur à assumer ses propos, à payer de son œuvre, à se mettre en scène» (Zink 2007: 158).

Com esta reflexão inicial em torno da figura do narrador concebida por Chartier procurámos sublinhar o trabalho de escrita do poeta na sua capacidade de distorcer e afeioar o discurso das personagens, baseando-se numa reflexão sobre a linguagem e a pluralidade de sentidos de que se reveste e nos recursos retóricos à sua disposição. É assim que promove uma verdadeira *disputatio* entre as duas personagens, mas aniquilando os argumentos do amante e da dama, num exercício que reflecte a sua personalidade de diplomata e secretário do rei, habituado às subtilezas da retórica jurídica e diplomática.

A linguagem usada pelas duas personagens tem sido sempre relacionada pela crítica com a ideologia cortês<sup>127</sup>. Porém, a reconhecida frieza analítica da dama opondo-se ao discurso inflamado do amante evidencia também a capacidade criativa do autor, que, desdobrando-se nas intervenções dos dois contendores, manipula a palavra, distendendo o significado dos vocábulos usados por eles, numa demonstração de agilidade poética que a estrofe 38 (Chartier 2003: 40) bem ilustra. A dama denuncia a falsidade do discurso dos amantes, cujo objectivo é «leur faire croire merveilles», e os versos constituem uma severa reprovação do universo cortês. Mas esta intervenção realça as diferentes interpretações que é possível fazer das palavras alheias e é um bom exemplo do seu cepticismo linguístico, expressão que tomamos de David Hult (2003: XXXIX) e a que voltaremos.

No âmbito da oposição linguística entre o amante e a dama, o emprego dos pronomes pessoais «je» e «vous» é revelador da opinião defendida por ambos, uma vez que, como sublinha Gretchen Angelo, «[t]he Lover's quest is (obviously) personal»

---

<sup>127</sup> Joseph Bami considera que a crítica da dama à alienação amorosa «se fonde essentiellement sur une dénonciation du caractère abusif du langage amoureux» (1989: 58). Daniel Poirion faz a mesma análise e salienta que «le dialogue nous montre la Dame critiquant le langage traditionnel dont se sert l'amant, dénonçant ses illusions ou son mensonge, et lui opposant une glose qui détruit l'imposture du vocabulaire courtois» (1973: 696). Para Giuseppe Sansone, porém, «le texte est porteur de traces d'un langage ancien entre les mailles d'une représentation nouvelle, ainsi que des formules traditionnelles s'y insinuent, très faiblement liées au reste du texte, entre les stratifications expressives et conceptuelles d'une édification qui cherche et expose d'autres relations» (1997: 521).

(2003: 142). A dama também emprega construções gramaticais em que comparecem «je» e «vous», mas a associação dos dois pronomes ocorre, quase sistematicamente, na forma negativa, como no verso «Je ne vous ayde ne ne griefve» (Chartier 2003: 46) com que reage à reafirmação, na estrofe anterior, do sofrimento do amante devido à sua insensibilidade. O recurso a estas construções negativas sublinha o desfasamento dos planos em que ambos estão situados, que se traduz na recusa do significado veiculado pelas limitações expressas pelo amante e pelos códigos a que se refere. Versos como «Les yeux sont faiz pour regarder. / Je n'y prent point aultrement garde» (34) são sintomáticos da incapacidade da dama em perceber e aceitar o sentido metafórico associado pelo amante ao órgão da visão, que ela considera apenas do ponto de vista pragmático.

O discurso da dama também se caracteriza pelas construções impessoais, que a colocam numa posição inversa à do amante, que assume a motivação pessoal que ela recusa, optando por se colocar à margem do universo cortês. Exemplifica-o, na estrofe 56, o verso «Qui son honneur garde et maintient» (52), cuja construção impessoal deve ler-se em contraposição ao verso «Vostre honneur touche plus ou mieulx» (52). O valor neutro do pronome relativo de antecedente indeterminado, que o possessivo da terceira pessoa do singular realça, opõe-se à segunda pessoa implicada em «vostre»; ao compromisso opõe-se o não comprometimento, reflectindo ambas as atitudes interpretações divergentes de «honneur»: enquanto o amante considera a honra a partir do prisma cortês, a dama retira-a da esfera em que o interlocutor a quer confinar e defende que cada um deve proteger a sua própria honra; enquanto a personagem masculina associa a honra pela qual zela ao amor que o amante sente pela sua dama, a figura feminina introduz um sentido mais lato da noção, sugerindo que a sua preservação cabe ao próprio indivíduo e não deve ser restringida ao domínio

sentimental, reforçando que a honra deve reger o comportamento humano na sua globalidade.

Se a manipulação da formulação e das estruturas permite ao poeta diferenciar o discurso das personagens que criou, opondo a frieza analítica da dama às intervenções do amante, que se evidenciam pelo envolvimento pessoal e pelo carácter apaixonado, o recurso aos processos retóricos, intimamente ligados à criação poética e à escrita, também contribuem para o mesmo fim.

O cepticismo linguístico da dama é ilustrado pela prática da *definitio*, sendo vários os momentos da interacção entre as personagens em que ela contraria o amante, ao opor ao dele o seu próprio entendimento dos conceitos<sup>128</sup>. Os primeiros versos da estrofe 42 – «Plaisir n'est mie par tout ung; / Ce vous est doux qui m'est amer» (42) – opõem-se aos dois primeiros da anterior – «De tant plus que Dieu et Nature / Ont fait plaisir d'amours plus hault» (42). Enquanto o amante afirma que o amor é o maior dos prazeres, a dama contradita-o, apoiando a sua definição na observação de que o prazer não tem para todos o mesmo significado. A dama extrai o conceito de prazer à esfera do amor, submetendo-o, através de uma definição de carácter geral e pragmático, a um processo de «des-idealização» cortês. De novo, nos dois primeiros versos da estrofe 54 – «Ne sçay que vous apelés 'bien' / (Mal enprunte bien aultry non!)» (50) –, a personagem feminina contesta o significado de bem como acto de cortesia defendido pelo amante «Donner le bien ou il deffault / Est courtoisie raisonnable» (50). A formulação negativa com que começa constitui uma clara rejeição do universo e da ideologia cortês, pois o desconhecimento dessa forma de bem subentende a falácia do significado proposto pelo amante, sugerindo que essa modalidade é, na realidade, um mal. O processo definitório passa, neste caso, pela negação da existência de um vínculo

---

<sup>128</sup> Veremos adiante (cf. *infra*, pp. 190-192) que os poetas do *Cuidar e Sospirar* também integram nas modalidades argumentativas este recurso retórico.



entre o bem e um comportamento cortês e, em consequência, pela afirmação que esta associação implica a substituição da noção de bem pela de mal. Já na copla 60, a dama, como salientou David Hult (2003: xLI), redefine o conceito de dom, pois esta «ne tieng mie pour donné / Ce que on offre s'on ne le prent, / Car le don est abandonné / Se le donneur ne le repret» (54), respondendo ao amante que afirmou na estrofe anterior que «Ce don ne se peust abolir» (54). Mais uma vez, a dama extrai o conceito de dom à esfera cortês por considerar que um comportamento cortês é incompatível com a ideia de retribuição e conclui com uma interpretação pragmática, esvaziada do carácter ideológico que lhe atribui o amante.

O cepticismo linguístico da dama revela-se, ainda, no processo de objectivação das metáforas da retórica cortês. A clássica imagem do olhar como responsável pelo surgimento do amor introduzida pelo amante na estrofe 29 é contestada, no sexto verso da estrofe seguinte, pela dama que reduz os olhos à sua funcionalidade de órgãos da visão: «Les yeux sont faiz pour regarder» (34). A metáfora da doença é também considerada como um mera convenção retórica, pois «Si gracieuse maladie / Ne met gueres de gens a mort, / Maiz il chiet bien que l'en le die / Pour plus tost actraire confort» (38).

O discurso do amante e da dama revela uma reflexão do autor em torno das potencialidades da língua, que lhe permite distender o significado das palavras, refutando as interpretações do amante e/ou da dama ou chamando a atenção para o facto de estas poderem ser entendidas de forma diferente. Na sua tese sobre Chartier prosador, Regula Meyenberg, ao analisar a oposição entre os dois interlocutores do *Dialogus familiaris amici et sodalis super deploracione gallice calamitatis*, salientou que esta «renferme toute une théorie de la parole et constitue une clef pour la compréhension de l'ouvrage. Elle permet à l'auteur de faire la critique de la vaine

verbosité» (1992: 140). Parece-nos que o discurso da dama tende para a denúncia da logorreia do amante, baseando-se numa argumentação que contradita o significado do seu discurso, opondo-lhe o rigor da *definitio*.

Na estrofe 27, o trabalho em torno da *annominatio*, por via da *derivatio* e do poliptoto verbal, permite explorar as várias facetas do campo lexical da palavra «servir», insistindo sobre o ideal do serviço cortês prestado à dama que o amante tanto defende e, por conseguinte, sobre a obrigação da Belle Dame em não só aceitar o pedido de vassalagem amoroso, mas também em acordar a sua mercê. Aliás, a dilogia do verbo «desservir», que tanto pode significar «mériter, gagner» como «démériter» (Godefroy 1883: 580), acentua, por um lado, o tópico da humildade do amante que afirma não merecer a benevolência da dama, e, por outro, a permanência do seu amor e do seu esforço que deve ser, como tal, recompensado. Na estrofe 29, a *derivatio* em torno de «deffier» (Chartier 2003: 34) – «deffier», «deffiance», «deffiant», «fiance» – está também associada à dilogia. Midoriko Kageyama refere que «deffier» significa «provoquer (au combat)» e que «deffiant» tanto pode ter esse mesmo significado como ter o sentido de «retirer sa confiance, se garder de»<sup>129</sup> e, na sua perspectiva, essa dupla valência conota o cepticismo da dama (cf. 2012: 124). A ser assim, a dilogia sublinha a inventividade de Chartier que, através das próprias palavras do amante, pode introduzir a desconfiança da dama relativamente ao discurso do seu interlocutor. Além disso, o poliptoto verbal – «deffier», «deffiant» – mostra como o recurso às figuras da *elocutio* promove a reflexão sobre a língua. A *annominatio*, através das combinações derivativas, e a dilogia permitem às duas personagens manipular as potencialidades semânticas das palavras de forma a enriquecer e dinamizar as suas intervenções.

---

<sup>129</sup> Kageyama refere-se ao verbo «desfier», integrado na entrada relativa a *fidare* no *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, dicionário que pode ser consultado na base de dados do DMF 2015 (último acesso em 02/01/2017).

O discurso apotegmático que caracteriza o debate-diálogo da *Belle Dame sans Mercy*<sup>130</sup> participa também do mesmo movimento, pois a pluralidade de sentidos dos provérbios adaptava-se à lógica do debate<sup>131</sup>, uma vez que sublinhava a capacidade dos intervenientes, e aqui do poeta, em reinventá-los, distorcendo o significado inicial. Ao analisar a fórmula «Mieux en vault ung dolent que deulx» (Chartier 2003: 38), Dana Symons, que trabalhou o discurso proverbial neste poema, observa que a reformulação do amante «has been transformed from statement on a negative emotion (suffering) (...) to a declaration on a positive one» (2008: 53). Por outro lado, o grau de assertividade que emana dos enunciados proverbiais transforma-os, apesar do carácter geral do seu significado, num argumento dificilmente contestável. Na estrofe 56, elaborada em torno de enunciados de natureza proverbial, o estilo breve e lapidar das fórmulas apotegmáticas confere ao discurso da dama um ritmo entrecortado e rápido, que traduz a sua determinação em fazer prevalecer os seus argumentos.

Para além das teses defendidas pelos dois contendores, o poema de Chartier destaca-se pelo recurso às figuras da *elocutio* e à modalidade de raciocínio da *definitio* como forma de promover uma reflexão sobre a linguagem que se apoia numa reformulação constante do discurso alheio. Porém, as personagens do poeta também devem ser recordadas pelo seu uso original dos enunciados proverbiais que não são aqui

---

<sup>130</sup> Nos séculos XIV e XV os tratadistas reforçaram a recomendação feita pelos seus antecessores no sentido de recorrer aos enunciados apotegmáticos como ornamento retórico, sendo recolhidos em dicionários para a conveniência dos poetas e a edificação de todos (cf. Williams 1982: 223-224). Parece-nos que a presença de enunciados gnómicos não obedecerá tanto, no texto de Chartier, a um fim puramente estilístico, mas sim argumental, na medida em que ambas as personagens tentam reinvestir o significado do provérbio apresentado ou propor outro que lhe minimize o alcance.

<sup>131</sup> Pierre Fabri denunciara, porém, o carácter geral dos provérbios: «[e]t nota que prouerbe, c'est langage general contenant la substance ou la sentence semblable ou vray semblable de ce que l'en a dict ou que l'en veult dire. Et n'en doit l'en vser que pou. Car toulz prouerbe dit l'un pourquoi l'en entend l'autre comme se ie vueil appeller vng homme poure ou impuissant, il suffist dire 'Tout ce qui reluyt n'est pas or'» (1969: 42). Não obstante, é esse alcance global e genérico dos enunciados gnómicos que dinamiza a disputa, estimulando o engenho dos interlocutores, que actualizam os significados através de piruetas verbais.

entendidos como meros artifícios retóricos, mas relacionados com a sua capacidade dialéctica, como o comprova o último exemplo que evocámos.

## 1.2. Polémica: Chartier e os seus opositores

A polémica gerada pelo poema de Alain Chartier, coligido em quarenta e quatro manuscritos (McRae 2008: 91)<sup>132</sup>, terá sido muito mais acrimoniosa que a querela desencadeada pelo *Roman de la Rose* (Solterer 1995: 177). A fortuna da *Belle Dame sans Mercy* assim como a disputa que originou entre partidários do secretário de Charles VII, favoráveis à personagem da Belle Dame, e defensores do Amante levam-nos a, por um lado, avaliar a dimensão e a natureza da polémica e, por outro, analisar as marcas da disputa nos textos do nosso *corpus*.

O ciclo da *Belle Dame sans Mercy* é constituído por duas cartas – *Coppie de la requeste faicte et baillee aux dames contre Maistre Allain* e *Coppie des lettres envoyées par les dames a Maistre Alain* –, enviadas, respectivamente, pelos amantes que exigem a condenação de Alain Chartier e por três damas, Katherine, Marie et Jeanne, que lhe pedem que se defenda, pela justificação do poeta, *L'Excusacion de Maistre Allain*, pela resposta das mesmas damas, *La Responce des dames faicte a Maistre Allain*, e por várias outras obras que constituem continuações e imitações do poema inicial. Emma Cayley organiza os textos em quatro sub-ciclos: o primeiro, a que chama «Chartier on trial» (2006: 139) porque o poeta está a ser julgado, reúne as duas epístolas em prosa, a explicação do poeta e a resposta das damas; o segundo é constituído por *Accusations contre la Belle Dame sans Mercy*, *La Dame lealle en amours*, *La Cruelle femme en*

---

<sup>132</sup> Laidlaw, que fez uma descrição codicológica pormenorizada de cada um dos manuscritos em que se encontram coligidos os trabalhos de Chartier, repertoriou os textos e as particularidades de cada um e referiu as dificuldades decorrentes de uma vasta transmissão, que inclui quase duzentos manuscritos, na hora de editar as obras do poeta (1974: 43-144), dedicou algumas páginas à análise dos códices que incluem a *Belle Dame sans Mercy* e a *Excusacion*, de que faz preceder a edição dos poemas e das cartas (328-331). Joan McRae dedica também um capítulo significativo da sua tese de doutoramento à descrição dos manuscritos que contêm a *Belle Dame* e os poemas que integram o *Cycle de la Belle Dame sans Mercy* (1997: 45-156).

*amours* e *Les Erreurs de la Belle Dame sans Mercy* e recebe o título de «Belle Dame on trial» (141), porque nele a personagem feminina é alvo de processos que ora confirmam que deve ser condenada por crueldade, ora a ilibam; o terceiro, onde são reunidos textos em que as personagens já não se identificam especificamente com o poema original e que se centram na figura do amante, é o do «povre amant on trial» (145); o quarto, onde se encontram reunidos poemas que representam imitações do poema de Chartier, é designado como o da «Belle Dame sans mercy on trial» (153). O *corpus* a que nos dedicaremos neste ponto será constituído pelos textos dos dois primeiros grupos.

Os textos do primeiro sub-ciclo são o testemunho da polémica que se gerou na corte de Charles VII entre os opositores de Chartier, cujo poema representa um perigo para os amantes cortesões, considerados pela dama dissimulados, sendo o seu discurso esvaziado de sentido pela personagem feminina que, por consequência, também rejeita o mundo cortês. Os textos que compõem o núcleo central da polémica ilustram a posição que os diversos intervenientes assumem na controvérsia, o que se reflecte na forma como uns e outros elaboram a sua argumentação. Relativamente aos textos do segundo sub-ciclo, por se organizarem em torno do processo da Belle Dame, mantendo, em virtude dessa encenação, laços com o poema de origem, pareceu-nos que podiam integrar o *corpus*. De certa forma, os julgamentos a que a dama é submetida também reflectem a contenda e realçam a emulação que animava os autores destas continuações.

O ambiente de competição que envolve a polémica reflecte-se também no processo de compilação dos diversos textos que a integram; a forma como os poemas se articulam entre si, a sua localização espacial nos manuscritos, bem como as indicações fornecidas no *incipit*, não são alheias ao clima de rivalidade que rodeou a querela. Joan McRae observou que em nove dos vinte e quatro manuscritos em que os textos relativos aos sub-ciclos um e dois se encontram coligidos, estes estão cuidadosamente ordenados,

como é o caso do manuscrito de referência da edição que usamos: BnF, fr. 1131 (2008: 94). A autora evoca, ainda, outros dois testemunhos: BnF, fr. 1169 e o manuscrito do Arsenal 3521, pois, lembrando um estudo de Emma Cayley, Joan McRae sublinha que ambos os manuscritos se caracterizam por se organizarem em torno da imagem do tabuleiro de xadrez que representa uma metáfora do jogo da vida e salienta que «[s]uch manuscripts show that there was a clearly defined sense of the *Querelle*, both as metaphor and as narrative, by careful organization of the codex» (2008: 95). Por outro lado, a disposição seguida, no interior do espaço do manuscrito BnF fr. 1169, dos poemas *La Dame lealle en amours* e *La Cruelle femme en amours*, textos antinómicos, uma vez que o segundo representa uma revogação do julgamento anterior, institui um diálogo competitivo entre os textos (cf. Cayley 2002: 229). O segundo manuscrito referido por Joan McRae, Arsenal 3521, colige, por sua vez, a *Belle Dame sans Mercy* e todos os textos dos sub-ciclos um e dois que se encontram dispostos segundo a mesma ordem pela qual surgem no manuscrito de base da edição que seguimos. Estes dois exemplos revelam que os poemas que integram o nosso *corpus* não só mantêm uma relação de interdependência como também, por via da localização no manuscrito e da imagem do xadrez, de competitividade.

Interessante será notar, graças às análises de alguns manuscritos que transmitem os textos do ciclo da *Belle Dame* realizadas por Joan McRae<sup>133</sup>, que os poemas foram alvo de leitura atenta e também objecto de discussão no seio de círculos literários, sugerindo que estes grupos funcionavam como comunidades de debate ou de pensamento e que reflectiriam em torno de questões literárias. Assim, no manuscrito BnF, fr. 924, que pertenceu a Jacques Thiboust, secretário de Marguerite de Navarre, o próprio escreveu, logo após a *Accusation contre la Belle Dame sans Mercy*, no fólio

---

<sup>133</sup> Referimo-nos, em concreto, a um artigo que já citámos e a outro, recentemente publicado (cf. McRae 2008 e 2015).

17v., «Nous serons contre la Belle Dame sans mercy» (McRae 2008: 96). Esta inscrição, em que o leitor toma claramente partido, realça o clima de competitividade inerente às polémicas. Porém, a afirmação da opinião revela também de que forma os poemas foram interpretados no final do século XV e sugere que estes poderão ter sido discutidos no círculo literário de Marguerite de Navarre (McRae 2015: 221). O impacto que a querela teve nos leitores é perceptível no manuscrito BnF, fr. 20026, que pertenceu a Marie de Clèves, esposa de Charles d'Orléans, ou seja, o círculo de Blois cujo dinamismo literário bem conhecemos. Joan McRae observou que, nesse manuscrito, havia um grande número de assinaturas, entre as quais as de Marie de Clèves, de Charles d'Orléans, do seu filho, de René d'Anjou, mas também as de poetas como Guyot Pot ou Guillaume de Thignonville, entre outros, o que denota, para a autora, uma leitura atenta dos textos reunidos no códice (2015: 209-210). Contudo, mais pertinente que a questão das assinaturas em si, que revelam quem teve acesso ao manuscrito, não significando, forçosamente, que o tenham lido e, se o fizeram, que tenha sido uma leitura reflectida, é o facto de este códice conter, além de uma colecção coesa dos primeiros poemas da querela, uma versão do texto de Baudet Herenc que termina na estrofe 70, enquanto a que conhecemos é constituída por setenta e seis estrofes. A medievalista sugere que se trata da primeira transmissão do texto e que as seis estrofes seguintes terão sido acrescentadas sob o impulso do círculo poético de Blois. A dimensão competitiva da querela é também transmitida pelos próprios manuscritos, seja por via da colocação no interior do códice, seja pelo significado da metáfora em torno da qual se organiza o manuscrito e, consequentemente, os textos, seja ainda através do testemunho da existência de uma comunidade de leitores que influencia a continuação do debate.

Se os elementos exteriores aos textos em si contribuíram para a perpetuação da polémica em torno da *Belle Dame sans Mercy*, os poemas também participaram activamente na construção da querela, não só por via das obras que integram os dois primeiros ciclos de resposta ao poema inicial, posicionando-se quer contra a dama, quer a favor, mas também pelas marcas da polémica que veiculam. O desenvolvimento processual do debate, a reflexão em torno da responsabilidade autoral – nomeadamente entre o díptico *Belle Dame / Excusacion*, as cartas e a resposta em verso das damas – e a irresolução de alguns poemas reflectem a natureza competitiva dos textos.

O molde do processo adoptado pelos poemas do segundo sub-ciclo inscreve-se nesse contexto, pois os poetas valem-se da retórica forense para fazerem prevalecer os seus argumentos<sup>134</sup>. O debate do *Cuidar e Sospirar*, que inaugura a compilação resendiana, participa dessa mesma tendência que consiste em conferir à contenda um espírito jurídico, decisivo na construção da argumentação, mas diverge dos textos franceses, porque, no enquadramento processual adequado à casuística amorosa, que permite que dois partidos se defrontem, há, no final, um julgamento que confirma um vencedor e a promulgação de uma sentença (cf. *infra*: pp. 203-204).

As relações intertextuais, que ligam os poemas do segundo sub-ciclo entre si mas também os vinculam aos textos desencadeadores da polémica, a *Belle Dame* e a *Excusacion*, estão na base do modo de construção da argumentação que assenta na subtil associação da *confirmatio* e da *refutatio*. Os poetas recorrem à citação para

---

<sup>134</sup> Joan McRae observa que o facto de o debate ser praticado por escrivães e letrados explica que a narrativa se tenha deslocado do contexto bucólico dos jardins para o campo da justiça e que a criação dos tribunais alegóricos do deus Amor permite aos poetas darem mostras da sua agudeza (1997: 20). A autora relaciona ainda o contexto judiciário do ciclo da *Belle Dame* com a *Cour amoureuse* de Charles VI, pois «the charter resembles closely an actual legal document, both in language and layout. In addition, the offices it provides for in the establishment are those of the current legal system. (...) this same preoccupation with the law is also prevalent in the sequel poem» (19), de tal modo que, sugere, «[t]he juxtaposition of study on this Court with the poems might support a theory that it was this association which inspired the litigious poems of the Belle dame sequels» (17).

Relativamente à presença de um substrato judiciário na literatura de final da Idade Média, forjado por uma mentalidade jurídica inscrita na tradição literária francesa desde o século XII, pode ainda ler-se Becker 1997.



desenvolver o seu próprio raciocínio, o que complexifica as redes argumentativas. Assim, Désir, advogado da acusação no poema de Baudet Herenc, o primeiro do segundo sub-ciclo, retoma todos os pontos que constituíram a intervenção da Belle Dame, reformulando-os a fim de introduzir de forma mais convincente a *refutatio* e a *confirmatio* que se seguem no discurso argumentativo de tal modo que ambas as etapas acabam por se fundir. Na estrofe 21 da *Accusation* (Herenc 2003: 128), quando se refere às primeiras palavras da dama, situadas na estrofe 28 (Chartier 2003: 34), Désir altera a intervenção da personagem feminina, pois diz que ela respondeu ao amante que «acquire / Avoit folle pensee et quise / La guerre pour son cuer grever», quando a dama nunca usou o vocábulo «guerre», mas sim «paix». Ainda que, no final da estrofe, Désir refira que ela sugeriu ao amante que procurasse paz para si próprio, o facto de o substantivo «paix» não surgir associado a «cuer» como na fala original constitui uma deturpação do discurso da dama, pois, neste contexto de defesa do amante e da ideologia cortês, é mais significativo ter paz no coração que procurá-la. Esta diferença é ainda mais digna de nota porque foi o amante que introduziu o substantivo bélico, associando-o ao coração, mencionado na estrofe anterior, através do pronome adverbial «y» – «Fors vous qui la guerre y meistes» (34). Désir adultera, pois, a mensagem da dama, modificando o seu conteúdo e atribuindo-lhe palavras proferidas pela personagem masculina. Estas mudanças, aparentemente anódinas, contribuem para reforçar a avaliação negativa e cruel que Désir faz da Belle Dame ao longo do seu requisitório. Nas estrofes seguintes, o advogado da acusação expõe os argumentos em virtude dos quais as damas não podem recusar o serviço de amor, unindo a *refutatio* e a *confirmatio*, ao mostrar que as provas que permitem contestar a atitude da dama são as mesmas que justificam a aceitação do amante.

As relações de intertextualidade entre os diversos poemas que constituem o segundo sub-ciclo do debate propõem uma releitura do texto inicial de Alain Chartier, mas também revelam o seu valor retórico ao nível da condução do processo e da argumentação. Com efeito, o que se discute nesta série de processos são os factos, se a dama é ou não culpada de ter agido contra os princípios do amor cortês. Cícero, no *De inventione*, considera que «[o]mnis res quae habet in se positam in dictione ac disceptatione aliquam controuersiam aut facti aut nominis aut generis aut actionis continet quaestionem» (1994: 65) e que quando existe controvérsia sobre o facto, o estado é dito conjectural. O objectivo dos acusadores da dama é denegrir a sua imagem e, para tal, afirmam que agiu por premeditação. A paixão e a premeditação representam o motivo pelo qual o acusado praticou o crime e constitui para Cícero a base do estado conjectural (1994: 150). Baudet Herenc recorre a este lugar do estado conjectural, pois, ao retomar as palavras da Belle Dame segundo as quais «Les yeux sont faiz pour regarder» (Chartier 2003: 34), o poeta (Herenc 2003: 134) sublinha que, ainda que assim seja – «On sceit bien que les yeulz sont faiz / Pour a leur plaisir regarder» –, há «de faulx regars contrefaiz» e que «ceste femme en tel party / Mist l’amant par la faulse ruse / Du regart qui d’elle party». Por sua vez, Vérité, advogada da Belle Dame, no poema *Dame lealle en amours*, ao salientar que «Quant Nature premier crëa / Les yeulx eu sexe femenin, / Amoureux Regart leur donna» (*Dame lealle* 2003: 222), recusa qualquer intenção maléfica ao olhar que a dama dirigiu ao amante, tanto mais que «Se par nature ilz sont enclin / A regarder d’amoureux traiz, / Y faut il supposer venin, / Disant qu’ils sont faulx contrefaiz» (222). Vérité, ao refutar o poder negativo do olhar da dama, desconstrói o lugar do motivo, uma vez que se não existe premeditação, também não há motivo, o que anula o processo da Belle Dame.

Adrian Armstrong observa que os autores do segundo sub-ciclo se singularizam por evidenciar um cada vez maior virtuosismo no âmbito da *inventio* e da *dispositio* (2012: 21) e, de facto, esse esforço traduz-se nas suas obras pela tentativa de superar o engenho retórico do poeta anterior. Como notámos, a proximidade das etapas da *refutatio* e da *confirmatio*, baseadas nas relações intertextuais que unem os diversos textos, propondo sucessivas releituras do poema inicial e das argumentações propostas pelos partidos, testemunham de um cuidado com a *dispositio*, que comanda a organização dos materiais. Por outro lado, a organização do processo em torno do estado conjectural revela-se uma eficiente manipulação da *inventio*. A associação entre o olhar da dama e a premeditação, motivo que constitui a base do estado conjectural, desenvolvido por Baudet Herenc, retomado por Achille Caulier (268) – «Et par son regart abusé / Dont il soit mort, qui est damage» – e refutado pelo autor anónimo da *Dame lealle en Amours*, é ilustrativa da arte dos poetas que renovam os dispositivos retóricos dos seus pares de forma a rebater a argumentação.

A adopção pelos poetas do modelo processual assim como das práticas retóricas que lhe são associadas não responde apenas a uma questão estilística, pois tem por objectivo afirmar a sua perícia jurídica e os seus dotes intelectuais. As reinterpretações sucessivas das palavras da dama demonstram-no. Na copla 45 da *Cruelle femme en amours* (Caulier 2003: 274), o poeta, invocando a autoridade de Alain Chartier no verso 350, reinveste a passagem 285-288 da *Belle Dame sans Mercy*, retomando alguns fragmentos da intervenção da dama que recontextualiza. Caulier submete o excerto a um exercício de reescrita, partindo da citação de fragmentos que insere numa outra estrutura, numa forma de glosa parcial que deturpa a mensagem inicial. Assim o verso «Je suis france et france veul estre» pronunciado pela dama é transformado por Caulier em «France vers tous estre voullloit» (274) que apenas recupera o adjectivo e o integra

numa estrutura gramatical em que o sujeito é de terceira pessoa do singular, o que é normal uma vez que está a transmitir as palavras de outrem, a diferença fundamental residindo no facto de o pronome introduzido pela preposição «vers» ser indefinido, deslocando o enfoque da afirmação inicial, centrada na dama, isto é, na locutora, para um destinatário geral. Sublinhe-se a repetição do verbo «dessaisir», no infinitivo e no condicional, o que realça a intransigência da dama.

A reescrita de Baudet Herenc (2003: 140) desenvolve-se em torno da retoma do adjetivo «france» (Chartier 2003: 38) e do substantivo «maistre» (38) do discurso da dama, que transforma em «franchise» (Herenc 2003: 140) e «maistrisier» (140). Contudo, parece-nos que o recurso ao verbo «maistrisier» confere ao reinvestimento da passagem em que a dama afirma a sua liberdade um carácter muito mais negativo. Esse verbo sugere uma ideia de dominação de outrem que não transmitiam os versos «sans moy de mon cuer dessaisir / Pour en faire un aultre le maistre» (Chartier 2003: 38). Enquanto a dama pretendia guardar o domínio sobre os seus sentimentos, Baudet Herenc sugere que o desejo da acusada era exercer um ascendente sobre os outros, atitude bem diferente da que ela realmente reivindicava para si própria.

Por sua vez, o autor anónimo da *Dame lealle en amours* integra o excerto num contexto bem diferente, uma vez que se trata de defender a dama e de a reabilitar, o que também introduz uma leitura distinta da veiculada pelo texto de Chartier. A afirmação da dama é aqui lida como uma tentativa da personagem feminina de dissuadir o amante não por uma questão de altivez perante o código cortês, mas para não alimentar falsas esperanças. Enquanto no poema de Chartier, as preocupações da dama eram de demonstrar ao seu interlocutor que o amor tal como ele o concebia era uma falácia e que se estava a sofrer era culpa dele, na versão anónima, a dama parece preocupar-se com os sentimentos do amante.

O texto de autor anónimo que encerra o sub-ciclo de poemas organizado como um processo judicial, *Les Erreurs de la Belle Dame sans Mercy*, contém a apropriação dos argumentos expostos nos poemas anteriores e a sua adaptação a um contexto em que os herdeiros da Belle Dame pedem a revisão do processo, alegando vícios de forma, e identificam onze erros, pelos quais exigem a reabilitação da dama. A factura judicial do poema é realçada pela enumeração rigorosa dos erros detectados como se se tratasse de um auto de acusação (*Erreurs* 1997: 307-315). A isotopia jurídica introduz a lei que rege as relações entre os amantes e, em particular, os casos em que estes podem apresentar queixa do comportamento da dama. O quinto erro cometido pelo tribunal ao condenar a dama, é justificado pelo recurso à «Decretalle» (310), que, tal como a carta pontifical para a qual o substantivo remete, que comunicava uma regra ou decisões acerca de doutrina religiosa, decreta as leis a que se devem submeter os seguidores de Amor. Este argumento, verdadeiramente original no conjunto do ciclo, porque associa o direito canónico à ideologia cortês, sugerindo a essência sagrada e legítima do texto que é evocado e que é reforçado pela referência à «Loy Finalle». Na estrofe em apreço, a dupla metáfora jurídica, envolvendo o direito canónico e o direito civil, inscreve o poema na continuidade dos seus antecessores, mas também o singulariza pela originalidade do recurso ao direito eclesiástico. Os pontos seguintes são construídos de forma a demonstrar a iniquidade da condenação e justificar a reabilitação da dama. Na segunda parte do processo, a parte adversa responde ponto por ponto, recorrendo sempre à terminologia jurídica. A originalidade deste poema reside na construção de um contexto em que tanto a dama como o amante, já mortos, estão indirectamente presentes no julgamento, que decorre entre terceiros, herdeiros e corte judiciária, o que se reflecte na condução do processo em que a técnica jurídica assume o papel primordial. Este poema, que não conheceu grande fortuna, pois apenas subsiste em três manuscritos,

destaca-se do conjunto por se apresentar como uma batalha jurídica: apesar de necessária à abertura do processo, a história dos amantes é agora elemento secundário, pois o que está em causa é a desconstrução dos julgamentos anteriores com base no recurso a tecnicismos jurídicos.

O carácter competitivo que animava os autores do ciclo da *Belle Dame sans Mercy* é inegável, pois todos se esforçaram por se sobrepor ao poema anterior, assimilando, por via de modalidades de reescrita própria, a argumentação do outro no seu próprio texto. Porém, a polémica entre Chartier e os seus opositores assume também a forma de um debate acerca da responsabilidade autoral discutida nos textos do primeiro sub-ciclo. A construção do cenário em que o poeta refere que, para se afastar do grupo cujo divertimento aumentava a sua tristeza, se isolou por detrás de uma densa barreira vegetal, de tal forma que não podia ser visto, mas podia ouvir a conversa de quem estivesse do outro lado, constitui em si uma distanciação relativamente aos discursos que reproduz. Na *Excusacion* (Chartier 2003: 92-113), face à acusação do deus Amour, o poeta reafirma a sua neutralidade, pois o seu papel limita-se a «ses plaintes escripre / Sans ung seul mot en trespasser» (108). Todavia, o facto de se assumir como simples transmissor de um discurso entre intervenientes reais introduz também a questão do carácter ficcional do texto literário, pois o poeta «blurs the distinction between the real and the imaginery, the literal and the literary. By purporting to claim ‘reality’ for his fictional characters, Chartier paradoxically underscores the fictionality of his text – that *La Belle Dame* is a work of narrative fiction, not didacticism» (Calin 2006: 38).

Contudo, Jeanne, Katherine e Marie, alegadas autoras da carta em que se pedia a Chartier que se defendesse da acusação movida contra ele, reagem negativamente às tentativas de justificação do poeta e escrevem a *Responce des dames faicte a Maistre Allain* (in Chartier 2003: 493-523). A imagem do escorpião a que recorrem para

caracterizar o segundo texto de Chartier sublinha o poder difamatório das palavras usadas e, conseqüentemente, a responsabilidade do seu autor. A enumeração de formas verbais que apontam para acções positivas – «tu honnoures, tu fais bien» (494) – e negativas – «tu oingz, tu poins, tu flattes, tu offens» – realçam a duplicidade da defesa de Chartier, levando Helen Solterer a notar que «[t]he confrontation between Chartier's *Belle Dame/Excusacioun* and the *Responce des dames* brought out the legal problem of the text's public accountability» (1995: 178).

Alain Chartier e as damas consideram a questão da responsabilidade e da criatividade autoral<sup>135</sup> sob diversos prismas, o que reflecte as respectivas posições na polémica e contribui para a sua difusão. O último aspecto que permitiu a propagação da querela foi a ausência de conclusão dos poemas que a constituem, começando pela *Belle Dame*, em cujas últimas estrofes Chartier admite desconhecer o que aconteceu ao amante – «Depuis je ne sceus qu'il devint» (2003: 80) –, demarcando-se logo depois de uma informação, a que só teve acesso por terceiros, segundo a qual «il avoit ses cheveux desroups, / Et que tant se desconforta / Qu'il en estoit mort de courrous», e deixando pairar o mistério sobre a personagem masculina. Com a excepção da *Cruelle femme en amours*, todos os poemas do segundo sub-ciclo terminam de forma inconclusiva, promovendo assim a continuidade da polémica, pois «the deferred verdict has considerable polemical potential in this kind of poetic debate, where poems invite responses from the opposing standpoint» (Armstrong 1997: 13)<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> Referindo-se à *Belle Dame* e à *Excusacion*, Cynthia Brown observa que a construção de um narrador afastado do serviço de amor, prefigurando a ausência de envolvimento numa demanda amorosa por parte do autor, conduz a que o amante-protagonista seja substituído por uma voz que defende os interesses do seu benfeitor. A autora refere que a noção de defesa se cruza com o processo criativo através do símbolo do livro e que «it is the object of the book that serves to crystallize the defensive gesture on the part of Chartier's narrator in the *Excusacion*» (1995: 207-208), inscrito num processo de criatividade autoral que se opõe a leitura literal e demasiado presa às convenções cortesões de um público «desirous of maintaining associations between the narrators and questions pertaining to love» (211).

<sup>136</sup> Os finais inconclusos dos debates podem aproximar-se das «fins 'ouvrantes'» (Perret 1998: 169), que, inseridas no grupo mais vasto das ficções sem encerramento explícito, constituem um tipo que está

No estudo que dedica à poética da conclusão-encerramento dos textos de Alain Chartier, Emma Cayley refere que «by establishing a network of references to concealment and disclosure in language across his verse texts, he creates an intertextual dialogue reinforcing the sense of each discrete text's incompleteness» (2003: 54). Esta observação revela-se importante no contexto da própria defesa de Chartier. Com efeito, na estrofe 25 da *Excusacion*, que Emma Cayley também refere, o poeta explica que o seu primeiro texto apenas transmite as palavras de um amante rejeitado, remetendo para o início da *Belle Dame* em que descreve as circunstâncias em que foi testemunha do debate entre as duas personagens. Se esta passagem reenvia para o início do primeiro poema, também interage com este no seu todo, dado que os versos «Et qui aultre chose y entent / Il y voit trop ou n'y voyt goute» (Chartier 2003: 108) realçam as diversas leituras que dele podem ser feitas. Em última instância, as interpretações plurais da atitude do poeta salvam-no perante Amour, que remete o caso para julgamento das damas, dando continuidade à polémica.

O carácter inconcluso do debate constitui um dos traços distintivos do género, pois

«[I]les jugements, qui aboutissent à une sentence, et les débats qui restent ouverts et mettent en jeu la sagacité du lecteur se distinguent avant tout de ce point de vue; même s'ils sont sentis dans un même ensemble, on se rapproche plus nettement du noyau de la signification du *debat* lorsqu'il est seulement le moment du conflit lui-même et qu'il n'est pas tranché» (Tabard 2012: 125).

Tanto a *Belle Dame sans Mercy* como os textos do segundo sub-ciclo, à excepção do poema de Achille Caulier, caracterizam-se pela falta de conclusão claramente definida, remetendo para a arbitragem divina ou das damas ou para outros processos como na *Accusation* e na *Dame lealle*. Contudo, apesar de o deus Amour condenar a dama e de a sentença ser promulgada por Doux Penser, a conclusão da *Cruelle femme* singulariza-se pelo seu final em aberto. No fim do julgamento, o narrador fica só e confessa que «Ne

---

associado sobretudo às obras integradas num ciclo e que são construídas como episódios de um hipertexto comum, cada um anunciando o seguinte.



sceu que tout fu devenu, / La veue avoye si troublee, / Ne sceu qu'il me fust advenu» (Caulier 2003: 322), o que, de alguma forma, se contrapõe à assertividade da condenação. Por outro lado, a advertência final às damas e à sua amada para que não ajam como a Belle Dame reenvia para o futuro e para a possibilidade de existir um novo processo, se as damas não respeitarem o código cortês. Também o derradeiro poema termina sem conclusão: apesar de o julgamento anterior ser confirmado, a leitura da sentença é interrompida e o juiz determina que seja retomada no dia seguinte (cf. *Erreurs* 1997: 365).

Ao mesmo tempo que colocam o poema de Chartier e os que com ele constituem o *Cycle de la Belle Dame sans Mercy* sob o signo do debate, a ausência de uma decisão a favor de uma ou outra orientação ou o registo de uma conclusão deixada em aberto demarcam-nos dos textos que constituem a segunda parte do processo do *Cuidar e Sospirar*, que termina com a promulgação da sentença proferida pelo deus Amor, numa aproximação ao modelo do *jugement*, que, todavia, não chega a cumprir-se inteiramente (cf. *infra*: 203-204).

Ao longo destes dois sub-capítulos, pudemos observar o impacto da *Belle Dame sans Mercy* no contexto literário da época de Chartier e posteriormente. A intensa polémica que suscitou em França promoveu um diálogo intertextual que contribuiu para a transmissão do debate e do poema que o desencadeou, favorecendo a sua difusão além-fronteiras, que em certos casos levou à sua tradução, sendo conhecidas várias versões quatrocentistas, a mais antiga das quais deverá ser a inglesa, situada num eixo temporal entre 1430 e 1442 (cf. Marfany 2012c: 677). Quanto à tradução italiana, também do século XV, mas mais tardia, distingue-se por o seu autor, Carlo del Nero, ter alterado, de forma subtil, o contexto ético da obra de Chartier, no sentido de influenciar

negativamente o leitor contra a dama, podendo por isso, segundo Ashby Kinch, ser até considerada parte integrante do *Cycle* (2008: 166-167).

Este ímpeto tradutório parece, no entanto, não ter chegado a Castela, uma vez que não há notícia de nenhuma tradução da *Belle Dame* em castelhano, apesar de o poema, bem como outras obras de Alain Chartier, serem conhecidos em Espanha, o que não é de estranhar, atendendo à importância que o poeta francês alcançou no seu tempo, tanto pelas obras de temática amorosa como pelas de carácter político, também amplamente traduzidas<sup>137</sup>.

No *Prohemio e carta* que dirige ao Condestável D. Pedro, o Marquês de Santillana evoca Chartier em tom laudatório e cita a *Belle Dame sans Mercy*, o *Débat de réveille matin*, o *Livre des quatre dames* e o *Bréviaire des nobles*. Refere também *L'Hôpital d'amour* de Achille Caulier, que atribui, erroneamente, a Chartier, e um outro poema que talvez seja a *Pastourelle* de Oton de Grandson (cf. Alvar 1996: 35-36). O conhecimento directo que D. Íñigo López de Mendoza tinha da obra poética de Alain Chartier é corroborado pela existência na sua biblioteca de um volume de textos em francês, entre os quais se encontram precisamente, além da *Belle Dame*, o *Débat de réveille matin*, os três primeiros textos da polémica, as duas cartas enviadas ao poeta, *L'Excusacion*, e o *Débat des deux fortunés d'amour* (36). Apesar desta familiaridade com a obra de Chartier, e contrariamente ao que tem sido avançado pela crítica, não se pode afirmar que a tradução do *Quadrilogue invectif*, única obra sua vertida para castelhano, tenha sido encomendada pelo Marquês de Santillana (36)<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> «The range and scope of such intervernacular translation of a single medieval author is unparalleled prior to Petrarch's influence on European poetry in the 16th century» (Kinch 2015: 280)

<sup>138</sup> Sobre a tradução do *Quadrilogue invectif*, veja-se Alvar 1991 e Alvar 2010: 298-310.

É, entretanto, muito provável que Diego de Valera tenha conhecido, não apenas o *Quadrilogue*, mas também as epístolas de Alain Chartier, dado que aparenta ter imitado a força expressiva do mestre nas suas cartas mais veementes (37)<sup>139</sup>.

No espaço ibérico, as relações culturais com França não se esgotavam, porém, na esfera de influência castelhana, sendo até mais intensas noutros contextos. Se poetas castelhanos conheceram a *Belle Dame sans Mercy*, mas não a traduziram nem promoveram a sua tradução, o mesmo não aconteceu com Francesc Oliver que verteu o poema para catalão, num texto que se situa numa espécie de encruzilhada, porque, além de dar testemunho de um dinâmico diálogo intercultural, se constrói também em diálogo com a sua própria tradição cultural.

### 1.3. Diálogo intercultural e tradução: o poema de Chartier e Francesc Oliver

A tradução catalã da *Belle Dame sans Mercy*, cuja data de elaboração deve ser anterior a 1457<sup>140</sup>, é representativa do diálogo intercultural vigente entre os diversos focos literários das cortes europeias de finais da Idade Média.

Os estudos sobre a tradução de Francesc Oliver levados a cabo por Amédée Pagès (1936a e 1936b: 93-98), Martí de Riquer (1983) e, mais recentemente, Marta Marfany<sup>141</sup>, têm referido, além do contexto literário em que se insere o texto, as diferenças entre as versões francesa e catalã. A investigadora analisou as variantes

---

<sup>139</sup> Charles Aubrun, que também refere a relação entre o autor da *Belle Dame sans Mercy* e Diego de San Pedro, foi o primeiro a sugerir a influência destes escritos de Chartier na obra de Diego de Valera (cf. Aubrun 1938: 130).

<sup>140</sup> Ao analisar as semelhanças entre a tradução da *Belle Dame sans Mercy* e o poema *Anciós tot de l'amarga engan*, da autoria de Antoni Vallmanya, Marta Marfany conclui que o texto de Francesc Oliver tem de ser anterior a 1457, uma vez que o segundo foi elaborado nessa data (2007: 67). Amédée Pagès, que sublinha o sucesso da recepção de Alain Chartier na Catalunha, refere que Pere Torroella e Bernat Hug de Rocabertí citaram ambos excertos da *Belle Dame* sem que se possa afirmar se as citações são anteriores ou não à versão de Francesc Oliver (1936b: 94-95). Porém, na breve introdução à edição da tradução catalã, o medievalista aponta como data possível para a difusão da obra o ano de 1460 (1936a: 481).

<sup>141</sup> Agradecemos à autora por nos ter facultado a introdução à sua edição da *Belle Dame sans Mercy* que constitui o seu trabalho de doutoramento, à qual as reflexões que se seguem devem muito.

introduzidas pelo tradutor, com base no cotejo das diversas fontes manuscritas às quais Francesc Oliver poderá ter tido acesso, bem como das duas outras traduções existentes, em italiano e inglês, de forma a explicar as alterações ao original. Partiremos das suas análises para ver que matizes o texto catalão adquire por comparação com o de Chartier, cientes de que, tal como Riquer (1983: XLII), a autora sublinha que a estrutura estrófica, métrica e rimática do texto catalão condicionou o exercício tradutório, onde as estrofes de oito decassílabos, com quatro rimas cruzadas e onde as masculinas e femininas alternam, ditam escolhas lexicais (Marfany 2008: LXXII-LXXIII) e preferências retóricas. Analisaremos alguns exemplos que, no conjunto dos casos por ela assinalados, nos parecem significativos da tonalidade particular da versão catalã, mas comentaremos também outros casos de desvio do original que, ao ler a obra, nos interpelaram.

Um dos procedimentos analisados é o recurso à hendíadis, que Molinié define como uma figura que pertence ao nível da micro-estrutura e se caracteriza por coordenar dois termos que dependem um do outro (1992: 161)<sup>142</sup> e que aqui visa, não raro, obter o número de sílabas necessário à boa execução do verso (cf. Marfany 2008: LXXXIX).

No entanto, um verso como «riure y solaç per lo legramajar» (Oliver 2011: v.12) mostra que, além de permitir normalizar o cômputo silábico, a hendíadis produz também efeitos semânticos. Aqui, ela realça a tristeza do narrador, submetida, por via deste processo, a uma amplificação mais acentuada que no texto original, pois a associação de dois vocábulos semanticamente muito próximos – «riure» e «solaç» – promove a hiperbolização da melancolia do narrador.

As condicionantes métricas levam o tradutor a acrescentar palavras ou sintagmas que não remetem para nenhum vocábulo do texto francês e que, por vezes, transmitem ao verso um significado diferente (cf. Marfany 2008: LXXIV) ou uma maior intensidade.

---

<sup>142</sup> Num artigo que dedica à pseudocoordenação verbal, Daniel Ross observa que o primeiro uso registado de hendíadis se encontra nos comentários de Porfírio Pompónio à obra *Carmina* de Horácio (2014: 118).

A junção do determinativo «d'amargura» ao substantivo «sompni» (v.49) e a de um complemento circunstancial de modo, «b dolor», à forma verbal «cavalquí» (v.50) exemplificam esta prática: ao matizar os versos, os aditamentos realçam a tristeza do narrador, hiperbolizando-a por repetição, já que os substantivos «amargura» e «dolor» remetem para o mesmo campo semântico.

Porém, a tradução catalã também apresenta modificações de maior amplitude relativamente ao texto de partida. Os vv.223-224, onde a dama, numa pergunta em jeito de lamento e admoestação, aconselhava o amante a renunciar aos seus planos amorosos, exibem na versão de Oliver diferenças notáveis, que não alteram de forma radical o seu significado mas sublinham os matizes que a singularizam. Além de omitir a forma interrogativa e o sintagma «vostre cueur» (Marfany 2008: LVII), o poeta introduz o infinitivo substantivado do verbo «morir», que, integrado no apelo «no vullau lo morir», constitui uma alusão à morte por amor que não existia em Chartier e que, contribuindo para realçar o carácter dramático dos sentimentos do amante, é inesperada no contexto da fala da personagem feminina: ao recomendar ao seu interlocutor que afaste os pensamentos vãos e insensatos, exortando-o a procurar a serenidade e a desviar-se da morte, a dama faz-se eco do código cortês, que tanto rejeita.

Para além deste exemplo, encontrámos outros casos de tradução que se desviam do original e que nos chamaram a atenção. Nos vv.261-264, Francesc Oliver, que dá para o primeiro uma tradução que corresponde inteiramente ao original, afasta-se do significado do segundo, ao traduzir «D'estre à mercy entre vos mains» (Chartier 2003: 36) por «en vostres mans he d'ever la merce». No poema catalão, o amante parece querer dizer que há-de receber mercê das mãos da dama; enquanto o que se lê na *Belle Dame* é bem diferente, pois aí ele diz estar à mercê da dama. A segunda parte do v.263, «e vós no-m dau ajuda», constitui um aditamento de Francesc Oliver, que introduz uma

noção completamente ausente do verso correspondente em Chartier. A variação em torno dos participios passados de «cheoir» e dos seus compostos «eschoir» e «meschoir» não pôde ser reproduzida na tradução, embora o tradutor tenha recorrido duas vezes ao participio passado «caygut» (Oliver 2011: vv.261, 263). Na estrofe original, o processo derivativo permite acentuar a força negativa do fado que controla o destino do amante, aumentando a sua impotência face à dama. Na tradução, através da repetição já assinalada e do verso «E us que m'es tal sort sdevenguda» (v. 261), Oliver também evoca a fatalidade, que aparece, contudo, mais diluída, em parte devido à impossibilidade de recriar a figura retórica da derivação. Em contrapartida, ao denunciar expressamente a falta de ajuda da dama, o poeta catalão evidencia a responsabilidade desta na desgraça do amante.

Nos vv.389-392, observámos alterações ao original que nos parecem merecer também comentário. A primeira modificação surge logo no início, é mínima e corresponde a um novo caso de hendíadis: o poeta traduz a expressão «m'entente toute» (Chartier 2003: 48) pelos substantivos «seny» e «pensa», que mantêm, neste contexto, uma relação sinonímica. Já no verso seguinte, a noção de constância presente no discurso do amante «sans faintise et sans change» não foi reproduzida por Francesc Oliver que só traduziu a noção de ausência de deslealdade, pois os substantivos «frau» e «barater» (Oliver 2011: 390) remetem para o campo lexical da perfídia, da fraude. No último verso evocado, onde «e menyspresat mes que un estrange» traduz «et moins prisié que tout estrange», as diferenças são mais significativas. O adjectivo «prisié», introduzido numa estrutura comparativa de inferioridade, é substituído pelo adjectivo «menyspresat», inserido agora numa estrutura comparativa de superioridade. Dado que a alternativa «presat», mais fiel ao texto inicial, parecia possível, a opção do tradutor explica-se provavelmente pela sua vontade de realçar o desprezo a que era votado o

amante, exprimindo-o através de um adjectivo que em si já traduz a expressão «mains prisié» e que, associado ao comparativo de superioridade, a intensifica.

Comparando, num último exemplo, os vv.406-408 da tradução com o mesmo trecho do poema original, constatamos que o segundo verso catalão apresenta uma modalização diferente do francês: a forma verbal «fora», no condicional, associada ao advérbio «mils», parece introduzir um conselho do amante à dama, ausente em Chartier, que constrói o verso em torno da ideia de que nela não existe a qualidade da cortesia.

A tradução da *Belle Dame sans Mercy*, que também é parte integrante da tradição, é ilustrativa de um diálogo intercultural multidireccional e polifónico, uma vez que o texto de Francesc Oliver representa o cruzamento da interacção entre tradições literárias. Uma primeira intersecção é visível nos versos iniciais, onde, ao traduzir «ou il faut que je sois» (Chartier 2003: 16) por «hon Fortuna m'lançava» (Oliver 2011: v.3), o poeta catalão introduz um elemento novo: a figura alegórica de Fortuna. Esta alteração enfatiza a situação delicada em que se encontra o narrador, pois reforça a ideia de que este não é senhor do seu destino, realçando a precariedade a que são sujeitos os amantes por causa do amor. Marta Marfany, que também refere esta modificação, relaciona-a com a tradição literária coeva, na medida em que esta construção com «fortuna» e «lançar», está igualmente presente em poemas de Mossèn Avinyó e Perot Joan (cf. 2008: CIV).

Se autores como Pere Torroella e Bernat Hug de Rocabertí citaram a *Belle Dame sans Mercy* em francês<sup>143</sup>, o que comprova que conheciam bem o original, outros há que tiveram acesso ao poema por via da sua tradução, o que propicia um diálogo entre a versão catalã, o seu autor e os poetas do seu entorno cultural, que acusam influências da

---

<sup>143</sup> Relativamente às citações efectuadas por Pere Torroella e Bernat Hug de Rocabertí, veja-se Pagès 1936b: 93-95, Riquer 1983: xix-xxij e Marfany 2008: XXXVIII. Esta última assinala ainda que Francesc Moner pode ter conhecido a versão original da *Belle Dame*, pois o seu texto *L'Ànima d'Oliver*, onde o autor introduz a alma penada de uma personagem que se suicidou por amor, apresenta semelhanças que «apunten a l'original més que no pas a la traducció» (LVII).

*Raquesta d'amor de Madama sens merci*. O poema *Anciós tot de l'amagat engan*, texto inaugurador do prémio literário *Joia de la desconexença*, instituído por Martí Bellit, cuja autoria se atribui ao notário e literato Antoni Vallmanya, além de apresentar o mesmo motivo que a *Belle Dame*, ou seja, o caso de um amante rejeitado pela dama amada, revela coincidências textuais com a tradução, nomeadamente a retoma de um decassílabo, de palavras em posição de rima e de uma expressão idêntica nos dois textos e presente também na versão original (Marfany 2007: 65-66). Porém, as semelhanças entre versos do poeta-notário e versos da tradução não são exclusivas, nem desta composição, nem deste autor, e encontram paralelo, por exemplo, em Romeu Lluïl (2008: LXIX).

O texto de Francesc Oliver permite a instauração de um diálogo entre a sua versão da *Belle Dame* e os seus contemporâneos que citam a tradução nos seus versos. Todavia, as inovações introduzidas pelo tradutor são também ilustrativas, ao menos em parte, do diálogo que mantém com a sua própria tradição literária. É o que parece acontecer, por exemplo, no v.176, «qu'epropiar se foch grant e crescut», representativo desse diálogo cultural entre a tradição francesa e a catalã, em que se insere, em última instância, a *Raquesta d'amor de Madama sens merci*. Ao comentar as influências da poesia francesa na literatura catalã, Marta Marfany refere a imagem do fogo e observa que se «el foc d'amor i la seva exteriorització fou un motiu clàssic i medieval molt estes, foren els poetes francesos, amb la seva tendència a l'exageració i a extremar ell lenguatge, els qui el convertiren en un incendi, o, per ser més exactes, en l'escenificació d'un incendi» (2012b: 271). A autora compara a presença da metáfora do fogo nos poemas de Ausiàs March e Romeu Lluïl e estabelece conexões com Chartier, mas também com Machaut e Charles d'Orléans, realçando ainda as relações entre este último poeta e os dois primeiros, bem como as ligações entre Chartier e Machaut (270-



273). A hendíadis que coloca lado a lado o adjetivo «grant» e o particípio passado «crescut» no v.176 intensifica os efeitos da metáfora do fogo, sugerindo consequências mais devastadoras. No texto original, a hiperbolização é inferior, pois Chartier recorre à imagem do tição, cujo poder evocativo não parece tão acentuado quanto o revelado pela associação sinonímica dos dois vocábulos. Este verso representa, a nosso ver, um exemplo do diálogo que se estabelece na tradução entre a tradição literária catalã, à qual pertence, e a tradição literária em que a *Belle Dame sans Mercy* de Chartier se insere, pois é a apropriação da metáfora do fogo pelos poetas catalães que aqui é reinvestida por Francesc Oliver.

Os estudos de Marta Marfany mostram ainda a interacção entre a versão catalã da *Belle Dame* e a tradução italiana de Carlo del Nero, também tradutor do *Débat de réveille matin*, uma vez que há passagens que deixam transparecer que ele se inspirou nos versos de Francesc Oliver, situação favorecida pelas «relazione socioeconomiche e culturali che, ancora durante il sec. XV, legavano strettamente la città di Montpellier, dove Del Nero tradusse il poema, con la Corona catalanoaragonese» (2012a: 316).

Se houve interacção entre o poema de Francesc Oliver e textos de poetas catalães e há ecos seus na tradução italiana, cabe tentar perceber qual terá sido o influxo exercido pela *Raquesta d'amor de Madama sens merci* no espaço castelhano. Marta Marfany, baseando-se numa coincidência textual entre a tradução e a cantiga «Muchas veces llamo a Dios», sugere que o poeta castelhano Juan de Tapia, da corte literária de Alfonso V, el Magnánimo, conheceria o texto catalão (cf. 2008: LXVII-LXVIII), com a ressalva, porém, de não ter encontrado outras analogias textuais suficientemente fortes para corroborarem a hipótese de uma influência da tradução sobre a cantiga, mas apenas «algunes expressions, fórmules i rimes coincidents» (LXX). Este panorama dá razão a Carlos Alvar quando aponta a necessidade de se levar a cabo mais estudos sobre a

recepção da obra de Chartier no espaço castelhano (1996: 38), seja ela directa ou mediada pela tradução catalã.

Embora frequentemente assimétricas, as relações entre diversos núcleos culturais são uma constante, constituindo um enriquecimento da tradição literária própria pela adaptação de modelos oriundos de outras tradições. O processo do *Cuidar e Sospirar*, que animou a corte portuguesa em 1483 e que partilha com o *Cycle de la Belle Dame sans Mercy* a opção pelo debate judiciário e o recurso à retórica forense como forma de demonstrar agudeza, também se inscreve nesse contexto. Nos argumentos que, de parte a parte, os litigantes elaboram materializa-se ainda um diálogo intercultural: é aos poetas castelhanos que os portugueses vão buscar os versos alheios de que se apropriam e que afeiçoam ao seu discurso, reconhecendo-lhes o estatuto de autoridades e aspirando a construir e legitimar através dessa mediação a sua própria autoridade.

## 2. O PROCESSO DO *CUIDAR E SOSPIRAR*

O debate sobre o *Cuidar e Sospirar* que inaugura o cancionero de Resende é constituído por mais de três mil versos, que ocupam os primeiros quinze fólios da colectânea, e está dividido em duas partes. Numa primeira fase deste processo em molde judicial, os dois partidos, liderados por Jorge da Silveira para o suspirar e por Nuno Pereira para o cuidar, confrontam-se, argumentando e contra-argumentando. Um primeiro veredicto, emitido em favor do suspirar por decisão de D. Leonor, será contraditado pelo deus de Amor, que promulgará deliberação contrária, em resposta ao recurso de um cortesão que, inconformado com a sentença, desce aos infernos para dela recorrer, e depois de consultar quatro conselheiros. Na segunda parte do processo erguem-se as vozes de três célebres poetas, Macías, Juan Rodríguez del Padrón e Juan de Mena, e a de Tarquínio, cuja presença como modelo de amante causa alguma estranheza, por, não sendo inequívoca a sua identidade, parecer estar mais próximo do agressor de Lucrecia do que do seu marido.

Esta primeira composição, de âmbito colectivo, é sobretudo exemplar pela *argumentatio* movida pelos dois partidos, sendo alguns participantes, como o Coudelmor, exímios manejaadores da retórica forense.

### 2.1. Debate: as partes em litígio

Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, no tratado da argumentação, relembram:

«pour qu'il y ait argumentation, il faut que, à un moment donné, une communauté des esprits effective se réalise. Il faut que l'on soit d'accord, tout d'abord et en principe, sur la formation de cette communauté intellectuelle et, ensuite, sur le fait de débattre ensemble une question déterminée» (1976: 18).

O debate entre o cuidar e o suspirar ilustra as observações dos autores, pois os dois partidos que se confrontam sobre a melhor atitude perante o amor configuram também

uma comunidade intelectual que legitima a existência da disputa. A presença dessa comunidade torna-se visível pelo recurso a modalidades comuns de raciocínio que dinamizam a interacção dos participantes na contenda, cujas intervenções obedecem a modelos argumentativos variados, de acordo com os ditames de Cícero:

«[v]ariare autem orationem magno opere oportebit; nam omnibus in rebus similitudo est satietatis mater. Id fieri poterit, sin non similiter semper ingrediamur in argumentationem. Nam primum omnium generibus ipsis distinguere conuenit, hoc est tum inductione uti, tum ratiocinatione, deinde in ipsa argumentatione non semper a propositione incipere nec semper quinque partibus abuti neque eadem ratione partitionis expolire, sed tum ab assumptione incipere, tum adprobatione alterutra, tum utraque, tum hoc, tum illo genere complexionis uti» (Cícero 1994: 118).

No *Cuidar e Sospirar*, o raciocínio de tipo indutivo assume configurações diferentes que, juntamente com a diversidade dos raciocínios dedutivos, permitem evitar a uniformização da prática argumentativa e se traduzem pela exemplificação através da referência a amantes famosos que funcionam como argumento de autoridade ou pelo trabalho sobre a analogia<sup>144</sup>.

O recurso a figuras do panteão amoroso assume, em ambas as partes do processo, modalidades diferentes, uma vez que, na disputa propriamente dita entre os partidos do cuidar e do suspirar, os apaixonados referidos pelos poetas são entidades passivas que, pela sua notoriedade, servem o objectivo de ilustrar e dar crédito à tese defendida. Na segunda parte, os célebres mártires do amor não são meros nomes que actualizam, na memória de quem a eles se refere ou na de quem é destinatário dos versos que os evocam, um padrão de sofrimento que sustém o edifício argumentativo, pois estes infelizes apaixonados representam, pela sua intervenção activa, a tese. Indo mais além da citação, a *sermocinatio* permite que o poeta transfira a sua capacidade argumentativa para outra instância enunciativa, assumida pelas almas dos heróis consagrados, sejam eles poetas ou apenas amantes, como Tarquínio, que, relembrando o seu tormento, contribuem para o reforço da tese, realizando-se entre esta e as vozes do

---

<sup>144</sup> Para uma análise mais completa da argumentação no *Cuidar e Sospirar*, veja-se Antunes 2010 e 2015.

além uma fusão que opera uma concretização dos argumentos a favor do cuidar, tornando a dor que dele decorre mais realista e credível.

A *sermocinatio* constitui também uma forma de indução amplificadora que actua em dois níveis: o plano da experiência e o plano teórico-poético. A vivência do sofrimento amoroso evocado por Macías, Juan de Mena, Juan Rodríguez de la Cámara e Tarquínio adquire, por via do processo indutivo, valor universal, sendo que a sua experiência é elevada ao estatuto de norma padrão do sofrimento amoroso. Por outro lado, estes *exempla* são considerados como os mais exímios poetas da tradição lírica cortês. A indução amplificadora reforça, assim, o projecto argumentativo do partido do cuidar, uma vez que da intervenção dos poetas e de Tarquínio – isto é, partindo de casos particulares – se infere uma lei geral que afirma a superioridade da dor causada pelo cuidar.

A indução amplificadora é ainda exemplificada pelo recurso à analogia na associação do cuidar e do suspirar a preocupações de ordem prática. Com efeito, ao estabelecer um paralelo entre uma e outra manifestação do sofrimento amoroso com aspectos do quotidiano, ambos os partidos procuram subtrair à esfera sentimental a exteriorização dos sentimentos por via de uma generalização pragmática que visa ancorar o cuidar e o suspirar no âmbito do usual, do trivial. Esta modalidade argumentativa assemelha-se ao desenvolvimento indutivo descrito por Cícero, para quem «[i]nductio est oratio quae rebus non dubiis captat assensionem eius quicum instituta est; quibus assensionibus facit ut illi dubia quaedam res propter similitudinem earum rerum quibus assensit probetur» (Cícero 1994: 102). O Coudel-mor é o primeiro a socorrer-se desta técnica para defender que o cuidar não é exclusivo do amor. A sua demonstração apoia-se no seguinte argumento: «Cuidados, como sabês, / certo cousas sam geraes, / cuidados achá-los-ês / no comprar, quando compraes / no vender, quando

vendês» (Dias 1990a: 26). Partindo desta proposição, que reforça nos versos subsequentes, estabelecendo paralelos que realçam a relação entre o cuidar e as preocupações triviais<sup>145</sup>, Fernão da Silveira pretende conseguir a adesão do partido oposto, levando-o a aceitar como duvidosa a sua própria tese: se o cuidar se encontra essencialmente associado a problemas do quotidiano, a conclusão a inferir da demonstração do Coudel é que é pouco credível a proposição segundo a qual os cuidados são manifestação do sofrimento amoroso.

Do outro lado, também D. João de Meneses recorre a esta modalidade argumentativa, salientando que a origem dos suspiros são desejos materiais, podendo a proposição duvidosa que se infere da analogia estabelecida pelo poeta entre o suspirar por amor e o suspirar «por pexegos, por melão, / por peras, figos orjaes, / marmelos, uvas ferraes, / aas vezes por queijo e pam» (37) funcionar como *confirmatio rationis* que anuncia a *exornatio* dos versos seguintes. Embora a *confirmatio rationis* e a *exornatio*<sup>146</sup> se refiram, respectivamente, às terceira e quarta partes da argumentação dedutiva que é composta por cinco momentos – *propositio*, *ratio*, *confirmatio rationis*, *exornatio* e *complexio* – como exposto no tratado *Ad Herennium* (1989: 58), parece-nos que as palavras citadas, que embora dirigidas às damas, fazendo parte de uma estratégia para obter a sua adesão, nomeadamente a de D. Leonor, juíz da contenda, correspondem à definição da terceira parte: «[r]ationis confirmatio est ea quae pluribus argumentis conroborat breuiter expositam rationem» (58). De facto, ao partir de proposições não duvidosas como são as damas suspirarem por frutos apetitosos ou outros alimentos, a argumentação indutiva dos versos fortalece a *propositio* do poeta que quer demonstrar que os suspiros são falsos. Levando as damas a aceitarem que os suspiros representam

---

<sup>145</sup> «cuidar é lançar em renda, / cuidar é vida tomar, / cuidar é sempre cuidar, / cuidar, cuidar na fazenda. / Cuidado tem quem tem brigas, / cuidado quem tem demanda» (27).

<sup>146</sup> «Exornatio est qua utimur rei honestandae et conlocupletandae causa, confirmata argumentatione» (*Rhét. Herennius* 1989: 58).

um desejo pragmático, estas inferem com D. João de Meneses que a tese segundo a qual o suspirar causa maior sofrimento é duvidosa. A *exornatio*, cujo objectivo, para o autor do manual, é realçar a causa, dando-lhe mais brilho e amplitude, reforça a proposição duvidosa que, implicitamente, o poeta sugeriu na acumulação indutiva dos versos comentados.

Se o recurso à argumentação indutiva por ambos os partidos confirma a presença de uma comunidade intelectual, como antes notámos, esta evidencia também o exercício de uma *refutatio* cerrada em que os contendores se ilustram. Assim, D. João de Meneses opõe aos intuitos definitórios do Coudel-mor (27) as causas, ou razões, pelas quais as damas suspiram. O resultado é idêntico, pois tanto em Fernão da Silveira como em D. João de Meneses sobressai o carácter hiperbólico do argumento que, embora de tipo indutivo, se destaca pelo processo, uma vez que num caso assenta na definição e no outro na procura das causas objectivas de determinado comportamento.

A argumentação indutiva está entrelaçada com outras modalidades: o Coudel-mor associa as analogias entre o cuidar e as preocupações pragmáticas à definição e D. João de Meneses, numa forma de *exornatio*, recorre também à argumentação indutiva para reforçar a tese introduzida na *propositio*. Assim, os raciocínios indutivo e dedutivo unem-se e contribuem para uma argumentação criativa e dinâmica.

No âmbito do raciocínio propriamente dedutivo, os poetas desenvolvem a argumentação em torno da *definitio* e do silogismo, quer se apresente na sua forma canónica, quer na sua variante complexa, a sorites, ou abreviada, o entimema.

Nas *Partitiones Oratoriae*, Cícero explica que, para todas as causas, há três atitudes possíveis: negar os factos, confessar as acusações, mas contestar a importância que lhes é atribuída pelos adversários; por fim, se não for possível discutir sobre o facto ou sobre a sua designação, afirmar que as acções cometidas e de que se é acusado não

são como os adversários pretendem que são ou alegar, para a defesa, que o que foi feito é legítimo ou passível de perdão. Cícero diz ainda que a primeira posição pode tratar-se pela conjectura; a segunda, pela definição e pela etimologia; a terceira, pelo exame do que é équo, verdadeiro, conforme ao direito e humanamente perdoável (Cícero 1960: 39). O processo do *Cuidar e Sospirar* repousa em parte sobre o estado de definição, uma vez que ambos os partidos recorrem à *definitio* para sustentar a sua tese.

Assim as definições elaboradas pelos contendores configuram dois modelos que assentam, por um lado, numa construção elíptica, baseada na omissão do verbo, e, por outro, numa construção não elíptica. O primeiro paradigma confere às conclusões que se extraem das definições um carácter peremptório, reforçado pela disposição paratáctica dos versos. A intervenção do deus de Amor ilustra esta modalidade, nomeadamente nos versos finais da sentença (Dias 1990a: 123), onde a generalizada ausência de verbo acentua a irrevogabilidade da decisão. Por sua vez, as definições do segundo paradigma destacam-se pela sua natureza mais reflectida, ainda que a disposição paratáctica modere o efeito produzido pela construção em que o verbo não foi omitido. Todavia, esta tipologia de definição permite um maior desenvolvimento da argumentação, como podemos observar nos versos de Pero de Sousa Ribeiro:

«O cuidado é gram prazer,  
que prazer é ter espaço  
em qu'homem possa dizer:  
- Quanto mal nisto a mim faço!  
E por isto escusar  
deve qualquer namorado  
de dizer que o cuidado  
é igual do Sospirar.» (44)

A metodologia que o autor anónimo do manual dedicado a Herénio propõe para as causas fundadas na definição corresponde à prática da *definitio* por estes poetas, pois preconiza o seguinte:

«[p]rimum igitur uocabuli sententia breuiter et ad utilitatem causae adcommode describetur; deinde factum nostrum cum uerbi descriptione coniungetur; deinde contrariae descriptionis ratio refelletur, si aut falsa erit aut inutilis aut turpis aut iniuriosa» (*Rhét. Herennius* 1989: 48-49).



As definições propostas pelos partidos do cuidar e do suspirar caracterizam-se pela brevidade, conseguida não só pelos enunciados elípticos mas também pela construção paratáctica que realça o exercício da *refutatio*. A justaposição funciona como uma forma de refutação fundada no antagonismo das definições. Assim, os versos «cuidar é cuidar no gronho, / sospiros, vivos amores» (28) exemplificam o processo descrito, na medida em que o Coudel-mor acentua a tensão entre os cuidados e os suspiros, pois o segundo verso confirma a refutação que o primeiro verso, implicitamente, transmite ao reafirmar a relação entre o cuidado e as preocupações meramente materiais, negando o cuidado amoroso.

As duas modalidades de definição observadas no debate permitem introduzir alguma variedade rítmica e semântica: as definições elípticas acentuam, pelo seu carácter breve e lapidar (cf Mendes 1997: 30), assente num ritmo rápido e entrecortado, a noção de irrevogabilidade; as não elípticas, impõem um ritmo mais compassado, que se expande e reverbera na argumentação. A coexistência de ritmos breves e mais pausados ajuda a quebrar a monotonia em que poderia cair a disputa. Do mesmo modo, as diversas modalidades do raciocínio silogístico participam desse intuito.

Assim, à formulação entimemática de João Gomes – «Se deleyte es desear, / quanto más ser deseada» (Dias 1990a: 54) –, responde o Coudel-mor por um silogismo: «Pois deleite é desear, / argumento é de fazer, / cuidado traz desejar, / desejo traz deleitar, / ergo cuidado, prazer» (56). Contudo, parece-nos que estamos perante um silogismo que não se encontra sob a sua forma convencional, isto é, um raciocínio em que a ordem das premissas maior e menor foi invertido. O verbo substantivado «desejar» que surge no fim da primeira *ratione* corresponde ao meio termo e é retomado no verso seguinte, logo não faz parte da conclusão. Observamos também que o sujeito da conclusão, designado por termo menor, está inserido na primeira premissa, o que

significa que esta não é a premissa maior, mas sim a menor. Se a inversão da ordem das premissas começando pela menor, que representa uma particularização da maior, pode, à primeira vista, parecer estranha, esta reforça, porém, a argumentação do poeta que associa o cuidado ao desejo, o qual é retomado na segunda premissa, a maior, em associação com «deleite», sinónimo de «prazer», termo maior do silogismo. É de salientar a originalidade da função da citação de João Gomes (54), que transforma num entimema os versos de Juan de Mena (Castillo 2004a: 477-478) «qué deleite es dessear: / ¡quánto más ser desseada!». Já o exercício de *refutatio* do Coudel-mor assenta apenas no primeiro verso do poeta castelhano, desenvolvido na estrutura clássica do silogismo completo, que lhe permite, não só realçar a associação entre o cuidar e o prazer, mas também acentuar o carácter coeso da argumentação.

No âmbito da argumentação dedutiva de tipo silogístico, cabe ainda a sorites, que se caracteriza «por el uso de ‘encadenamientos’ transitivos en los que el último término es también el primero de la proposición siguiente» (Garavelli 1991: 107). O raciocínio assim construído supõe relações de implicação entre as diversas partes que o constituem, segundo a lógica inerente à demonstração que legitima a conclusão. A defesa de Álvaro de Brito assenta neste paradigma e culmina na afirmação de que os suspiros causam mais tormento:

«Sogeiçam traz desejar,  
desejar daa sentimento,  
sentimento faz cuidar,  
cuidar causa trabalhar,  
trabalhar padecimento,  
donde vem com desatento  
ũu languido Sospirar.  
Sospiros devem chamar  
pena de maior tormento» (Dias 1990a: 93).

Peculiaríssimo é, finalmente, o epiquirema, que Georges Molinié define, num primeiro momento, como «une forme de raisonnement, utilisée dans l’élaboration et la présentation des preuves» (1992: 138), para em seguida reconhecer que a tradição foi

assaz confusa relativamente a esta modalidade argumentativa e se referir a Quintiliano para quem ela é composta por três membros: uma proposição maior, uma menor e uma conclusão, o que aproxima o epiqueirema do silogismo. Assim sendo, Molinié observa:

«Quintilien prévient l'objection en précisant que l'épichérème ne diffère du syllogisme qu'en ce que le syllogisme se divise en beaucoup plus d'espèces, et en ce qu'il a la vérité pour objet, au lieu que l'épichérème n'a généralement en vue que la vraisemblance. Voilà qui est sérieux, mais ne résout pas toutes les difficultés. La première spécificité ne tendrait qu'à faire de l'épichérème une sorte limitée de syllogisme. Mais la seconde nous replace dans une perspective plus problématique, même si le point est plus fort: car un syllogisme fondé sur le vraisemblable, c'est un enthymème» (138).

E, face às dificuldades levantadas pela definição de Quintiliano e à tentativa de as resolver, acaba por considerar o epiqueirema «une figure macrostructurale de second niveau, un lieu particulier du fonctionnement discursif de l'enthymème» (139).

Os versos seguintes parecem-nos corresponder ao epiqueirema como forma particular do entimema:

«O cuidado é gram prazer,  
que prazer é ter espaço  
em qu'homem possa dizer:  
– Quanto mal nisto a mim faço!  
E por isto escusar  
deve qualquer namorado  
de dizer que o cuidado  
é igual do Sospirar» (Dias 1990a: 44).

A premissa inicial é ampliada pelo comentário do poeta, que assim a justifica e prepara a conclusão do entimema. Neste exemplo, evidencia-se a força argumentativa dos raciocínios abreviados, pois que apenas temos uma das proposições, e do epiqueirema que, ao desenvolver a única premissa, sublinha o paradoxo que seria aproximar o cuidar e o suspirar.

A diversidade das formas de raciocínio constitui, sem dúvida, uma mais-valia desta longa disputa que sobressai pela dinâmica argumentativa, sublinhando a mestria retórica evidenciada pelos poetas. No entanto, a eficácia com que as figuras de palavra e de pensamento são introduzidas no discurso poético contribui também para realçar as subtilezas do raciocínio.

No âmbito das *figurae elocutionis*, destacaremos as figuras *per adiectionem* – a *gradatio* como continuação progressiva da anadiplose e a antanáclase ou *reflexio*, – e *per detractioem* – o zeugma e a elipse retórica. A *gradatio*, enquanto figura de repetição por reprodução de partes iguais em contacto, está associada à sorites, modalidade de silogismo. Neste sentido, a função da *gradatio* – que é «assegurar a cada membro, na acumulação coordenativa-amplificante, existência autónoma» (Lausberg 1982: 171) – permite que o movimento de amplificação sugerido «apareça, não como um meio estilístico, que depressa se atenua nos seus efeitos, mas sim como uma realidade preponderante da vida, por meio do seu carácter insistente» (171). A *gradatio* como figura que está na base da sorites ultrapassa, neste uso, a sua função essencialmente ornamental para adquirir um valor plenamente argumentativo. A cadeia lógica de pensamentos, realçada pelo modelo silogístico da sorites, baseada em relações de implicação entre os seus membros, é sustida pela *gradatio* que, por via dessas relações de implicação, sugeridas pela repetição no verso seguinte da palavra que encerrou o anterior, constrói, verdadeiramente, a argumentação ao sublinhar a importância inerente a cada um dos seus membros constitutivos. Os versos de D. João de Meneses contra «Francisco da Silveira, porque se queixou de lhe lembrar cousas passadas» (Dias 1990a: 60) ilustram o valor argumentativo da *gradatio* associada à sorites:

«Cuidado traz à memorea  
memorea de mil tristezas,  
tristeza vos dá por grorea,  
porem grorea e nam vitorea  
nunca dá contra cruezas».

Estes versos que surgem no seguimento da conclusão da primeira parte da estrofe que terminava com a equação cuidado / morte – «sospiros sam ressurgir / da morte que daa cuidado» – desenvolvem a relação iniciada, recorrendo ao raciocínio silogístico da sorites, que lhe confere um enquadramento lógico, mas cuja importância dos

argumentos é ditada pela *gradatio* que os fundamenta por via da acumulação coordenativo-amplificante que a caracteriza enquanto figura.

O recurso a antanáclase, figura do abrandamento da igualdade de significado de palavra, constitui a pedra angular do exercício de *refutatio* levado a cabo por D. João de Meneses na «Cantiga sua à dita senhora sobre Francisco da Silveira, que lhe pede dele vingança, porque diz que lhe fez cair a pena da mão com cousas que lhe lembrou» (61). D. João de Meneses (40) contrapõe ao significado de instrumento de escrita que o substantivo «pena» tinha na composição de Francisco da Silveira – «de quem perdi a esperança / me cae a pena de mão» (40) – o de sofrimento. Embora nos versos da cantiga «pena» surja só com a acepção de dor e tristeza, o segundo sentido possível da palavra está sempre implicitamente presente, acentuando a tensão entre as duas interpretações possíveis do vocábulo. Neste caso, ao favorecer um dos significados, a *reflexio* permite enfatizar a distância que separa ambos os partidos.

Relativamente às figuras *per detractionem*, o zeugma e a elipse retórica, actualizada pelo assíndeto, reforçam o carácter sentencioso das definições que constituem uma das modalidades do arsenal argumentativo dos contendores. As manifestações zeugmáticas presentes nos versos do Coudel-mor – «cuidar é cuidar no gronho, / sospiros, vivos amores» (28) – e de Jorge de Aguiar – «cuidado mil corações, / cuidado mil namorados / tem feito desesperados» (31) – ilustram a brevidade lapidar dos enunciados que surgem como verdadeiros aforismos. No entanto, estes exemplos testemunham de um uso diferenciado do zeugma, complexo em ambos os casos, que, apesar de realçar a assertividade da definição, sublinha, no primeiro caso, a natureza objectiva e peremptória do seu autor e, no segundo, um trabalho em torno do *pathos* associado à anáfora e à hipérbole características da copla. Enquanto na composição do Coudel-mor a omissão do verbo «ser» – cuja conjugação não seria de terceira pessoa do

singular como no verso anterior – acentua o carácter lapidar e dogmático do enunciado, na estrofe de Jorge de Aguiar o zeugma reforça a hipérbole presente na copla. O valor iterativo do último verso citado reporta-se aos dois anteriores e une duas formulações que, embora pertençam, semanticamente, a âmbitos diferentes – amor / corpo humano –, por via da metonímia e da silepse, convergem na isotopia do sofrimento amoroso.

Ainda pertencente ao foro das figuras *per detractorem*, a elipse retórica participa do mesmo intuito que o descrito para o zeugma. Porém, o facto de esta figura surgir a par do assíndeto favorece uma forma de aposiopese, uma vez que a construção assindética de elementos coordenados permite uma acumulação de pensamentos breves, não desenvolvidos, o que, no contexto das definições propostas pelos dois partidos, se traduz na tentativa de demonstrar a superioridade do cuidar e do suspirar, associando-lhes o maior número possível de traços definitórios.

A elipse retórica e a aposiopese integram as *figurae sententiae* que, transcendendo os limites gramaticais e a esfera da *elocutio*, afectam a concepção dos pensamentos.

Também a *subiectio* e a *rationatio* atingem o plano conceptual, reforçando a argumentação. Estas duas figuras sobressaem, aliás, em duas composições da autoria de D. João de Meneses e Francisco da Silveira que interagem num exercício de *refutatio*. O poeta que defende o partido do cuidar numa série de trovas «em modo de repricaçam» (35) interpela o irmão de Jorge da Silveira, mediante o recurso a uma forma de *subiectio*, que consiste em perguntar aos adversários ou a si próprio o que pode ser dito para defesa deles ou contra si e responder o que se deve dizer ou não, o que será útil ou o que prejudicará os opositores (*Rhét. Herennius* 1989: 168). Esta é precisamente a estratégia escolhida por D. João de Meneses para consolidar a sua argumentação, pois, partindo do mote «Cuidado, que vos farei?», que Francisco da Silveira terá exibido, o

poeta usa a forma interrogativa do verso para dirigir implicitamente uma pergunta ao seu interlocutor, à qual responde, recorrendo à adversativa como forma de sublinhar que o contendor não teve a atitude correcta. O autor anónimo da retórica *Ad Herennium* diz, relativamente à *subiectio*, que esta figura é muito veemente porque após perguntar o que deveria ter sido feito, acrescenta-se que não foi feito (cf. *Rhét. Herennius* 1989: 170). A figura permite que o poeta saliente o valor do cuidado em detrimento do suspirar, acentuando o carácter indigno desta forma de manifestar o amor.

Francisco da Silveira, por sua vez, riposta por meio da *rationatio*, forma de raciocínio de tipo interrogativo que consiste em questionar todas as afirmações, solicitando a sua explicação (*Rhét. Herennius* 1989: 155). Assim, por via da *rationatio*, o defensor do suspirar contradita D. João de Meneses, explicando a razão da escolha do mote «Cuidado, que vos farei» e reafirmando a superioridade do suspirar sobre o cuidar:

«Dizês, senhor, que mandei  
moto ja em que dizia:  
Cuidado, que vos farei?  
Por ele vos provarei  
qu'ee boa minha perfia.  
Preguntava que faria  
o cuidado, nam sospiro,  
porque o cuidar sabia  
que remedeo se daria,  
mas nam o com que sospiro» (39).

Françoise Desbordes, num artigo dedicado às figuras de pensamento, observou que a retórica antiga não produziu nenhuma teoria da enunciação, mas que, no entanto, estava consciente dessa dimensão da linguagem, o que se reflectiu na elaboração das categorias classificatórias. A autora considera que as *figurae sententiae* encontram a sua unidade na relação com os traços constitutivos da enunciação, pois «en classant les figures de pensée par rapport aux traits constitutifs de toute énonciation et non par rapport à des éléments de l'énoncé, on donne à la catégorie une réelle cohérence ou, plus simplement, on en voit la raison d'être» (1986: 36). De facto, as figuras de

pensamento analisadas revelam todo o seu potencial expressivo, se as avaliarmos do ponto de vista do contexto de enunciação. Assim, tanto a elipse retórica, que, associada ao assíndeto, favorece a aposiopese, interrupção de um pensamento imediatamente seguido de outro, como a *subiectio* e a *ratiocinatio* vêm a sua capacidade argumentativa reforçada pela relação com a situação enunciativa. No caso concreto da *subiectio* e da *ratiocinatio*, a ligação entre ambas as figuras e o contexto de enunciação é tanto mais evidente quanto mais interagem num exercício de *refutatio* que se inscreve no projecto global do poema: o do debate entre o cuidar e o suspirar.

O texto inaugural da compilação poética organizada por Garcia de Resende destaca-se pela destreza retórica dos contendores, manifesta na variedade dos raciocínios argumentativos e no recurso a figuras de palavra e de pensamento pertinentemente orquestradas de forma a corroborar a capacidade persuasória dos partidos em presença.

Porém, o poema do cuidar e do suspirar também se evidencia no cancioneiro pela actualização do sistema das ajudas que assume neste texto características diferentes relativamente às demais composições que ilustram esta modalidade peculiar do universo poético português.

## **2.2. Diálogo interno: argumentação e ajudas**

A rede de ajudas que caracteriza o processo do *Cuidar e Sospirar* participa da construção e da consolidação da *disputatio* que assenta na *quaestio* formulada por Nuno Pereira e Jorge da Silveira, representantes, respectivamente, do partido do cuidar e do suspirar, que assumem, juntamente com os seus ajudadores, e de forma simultânea, o papel de *opponens* e *respondens*. Por outro lado, a natureza dialógica inerente ao sistema das ajudas, a qual permite que, a par da disputa entre os dois grupos, se



desenvolva um diálogo no interior de cada um deles, legitima um reequacionar do estatuto do texto. A dupla valência do dialogismo presente no *Cuidar e Sospirar* bem como o trabalho em torno do texto de outrem participam da dinâmica da *disputatio*.

Coloman Viola num artigo dedicado à *quaestio*, mais particularmente às modalidades estilístico-gramaticais em que é elaborada, caracterizou dois tipos de enunciação que qualificou de pessoal e impessoal. A diferenciação baseia-se, como referimos, em particularidades estilísticas e gramaticais, pois, diz o autor, a pergunta pessoal exprime-se na primeira e na segunda pessoa, enquanto na outra formulação, se privilegia o passivo impessoal sem indicação da pessoa que coloca a questão nem do destinatário. A fim de explicar a presença de um estilo impessoal na enunciação da pergunta, e depois de lembrar que nas obras de Santo Agostinho mas também nas de autores do século XII como Pedro Lombardo, Gilberto de Poitiers e Abelardo, o *quaerere* se relaciona estreitamente com a procura da verdade, Viola nota que, se a verdade tem um alcance universal que ultrapassa os limites da pessoa, é lógico que a pergunta adopte um estilo e uma forma gramatical capazes de significar essa universalidade e conclui:

[a]u-delà du souci d'anonymat, cet usage devrait impliquer aussi la signification d'une portée universelle dans la mesure où il visait la vérité. Ce qui, dans les dialogues, n'était que la vérité d'un Socrate ou d'un Platon, devint aussi la vérité de tous grâce à la forme grammaticale particulière que le questionner assumait pour s'exprimer (1982: 30).

Esta associação do acto de questionar à procura da verdade, a qual, por ter um valor universal, deve ser introduzida por formulações impessoais de alcance geral, parece-nos pertinente também no contexto do *Cuidar e Sospirar*. A pergunta dilemática que Nuno Pereira e Jorge da Silveira dirigem a D. Leonor (Dias 1990a: 15) para que sentencie a favor de uma das hipóteses apresentadas integra-se em ambas as modalidades referidas por Coloman Viola. A identificação da destinatária da solicitação, com o conseqüente recurso à segunda pessoa, a quem é pedido que determine qual das

duas manifestações do sofrimento amoroso é a mais digna representação do comportamento do amante, e dos autores da pergunta relacionam-na com o primeiro tipo, isto é, a formulação pessoal. Contudo, após a formulação da opção dilemática, os dois contendores alargam o âmbito da pergunta através do pronome relativo «quem», cujo antecedente não está expresso na copla, adquirindo um valor de indefinido que reforça o carácter impessoal do enunciado interrogativo.

A procura da verdade associada ao carácter impessoal da pergunta aproxima-se dos fins pedagógicos e de *exercitatio* dos estudantes para os quais foi criada e progressivamente implementada nas universidades e do objectivo da *disputatio* que é «contribuer au progrès doctrinal» (Glorieux 1968: 127)<sup>147</sup>. Neste sentido, a rede de ajudas que caracteriza o *Cuidar e Sospirar* ilustra o desenrolar do exercício dialéctico como era praticado nas instituições universitárias medievais.

Não obstante, o debate promovido por Nuno Pereira e Jorge da Silveira parece participar de duas modalidades diferentes da *disputatio* que a tradição confundiu longamente<sup>148</sup>. Como lembra Olga Weijers, há dois tipos de disputa: a escolástica e a dialéctica (1999: 513). A primeira provém do exercício da *lectio* cuja prática, associada ao comentário, supunha o tratamento de problemas encontrados no decurso da leitura crítica dos textos (514). A segunda está ligada à *logica moderna*, obedece às regras da dialéctica, sendo o seu objectivo o uso da argumentação correcta (511). Segundo Abelardo, este género de disputa não representa uma luta real nem a procura do conhecimento por um só homem, é sim um debate e uma polémica entre os que reflectem sobre uma determinada questão, a qual é proposta e deve ser provada ou

---

<sup>147</sup> Sobre as técnicas e métodos de ensino na universidade medieval, nomeadamente o recurso à *questio*, pode ler-se o artigo de Olga Weijers sobre este tópico (1997) e o livro que dedicou às práticas intelectuais na época das primeiras universidades (1996).

<sup>148</sup> É preciso distinguir «deux genres de disputes issus de deux traditions différentes. Ils ont souvent été confondus, et continuent à être confondus, à cause de leur appellation commune: les termes *disputatio* et *disputare*, outre leurs emplois plus généraux désignant notamment dialogue, discussion, traitement d'un problème ou argumentation dialectique, ont été appliqués aussi à ces deux techniques» (Weijers 1999: 517).

refutada (*apud* Weijers 1999: 511). A altercação entre ambos os partidos é similar à disputa dialéctica no que se refere à reflexão em torno de um problema e à necessidade de argumentação. Traçando a história do género, Olga Weijers evoca, como última etapa do desenvolvimento, as *obligationes* em que o *respondens* deve defender uma tese proposta pelo *opponens* que tenta obrigar o respondedor a aceitar a tese contrária à sua, isto é, contradizer-se, sendo que o fim «de ce genre d'exercices est la gloire ou la victoire» (512). Num outro estudo, a autora diz que o intuito do *respondens* «n'est pas de défendre une vérité, qu'elle qu'elle soit, mais d'être consistant au niveau formel» (1995: 89). Ainda que perseguindo um objectivo lúdico, próprio ao contexto da corte, a rede de ajudas que caracteriza o *Cuidar e Sospirar* corresponde ao objectivo subjacente às disputas dialécticas, servindo-se, para tal, dos instrumentos desta modalidade de argumentação.

O sistema de ajudas do *Cuidar e Sospirar* «permite alargar indefinidamente o número de intervenientes e este alargamento reflecte-se na dimensão de cada intervenção que deverá responder não só ao que um disse mas ao que vários já disseram» (Frazão 1993: 37). É neste enquadramento que as ajudas têm de entender-se aqui e não na perspectiva técnica de uma modalidade poética como a que descrevemos anteriormente (cf. *supra*: 84-86). A presença do campo semântico da ajuda, tanto nas rubricas como no corpo das composições, corrobora a construção de uma rede que suporta a arquitectura argumentativa. Se observarmos as coplas que se seguem à intervenção da dama solicitando a Nuno Pereira e a Jorge da Silveira que «ordenem precuradores» (Dias 1990a: 15), verificamos que recorrem às formas verbais «ajudem» (15) e «acorrer-m'ês» (16) e ao substantivo «ajudadores» (15 e 16), formalizando assim um pedido de ajuda. Nuno Pereira, quando nomeia João Gomes e D. João de Meneses, pede-lhes que o ajudem na sua «tenção» (15), realçando o carácter dialéctico e

argumentativo da missão que lhes incumbe, e a primeira intervenção de D. João de Meneses retoma o campo lexical da ajuda através do verbo «ajudar» (17), vinculando «o primeiro rezoado de Dom Joam de Meneses» (17) à rede de ajudas.

Assim, no espaço do *Cuidar e Sospirar* as ajudas agregam-se a um projecto argumentativo, a que dão corpo. Vejamos, neste sentido, um exemplo paradigmático, já assinalado por João Amaral Frazão (1993: 36), que consiste na inclusão de um texto alheio num bloco argumentativo adverso. O Coudel-mor pede ao escrivão que sejam inseridas no processo trovas de João Gomes «porque s'espera ajudar delas» (Dias 1990a: 52). A composição de João Gomes que integrava o projecto argumentativo do *Cuidar* é reaproveitada por Fernão da Silveira em sentido oposto. Este exemplo bem como a cantiga que o Coudel-mor elaborou «em favor do Sospirar, pelos mesmos consoantes da que fez Dom Joam em favor do cuidado» (42) são representativos do sistema das ajudas na construção e na consolidação do exercício da *disputatio*. Como refere a rubrica, Fernão da Silveira retoma as rimas e a disposição das mesmas da cantiga de D. João mas também introduz, no seu texto e nas mesmas posições, as palavras que se encontravam em final de verso na composição do seu adversário. Num processo já caracterizado de «assimilação», «engolimento» (Frazão 1993: 40), o Coudel-mor apropria-se dos argumentos do partido adverso, anulando-os. Esta operação revela o desejo do poeta em afirmar a sua superioridade argumentativa, objectivo que é consistente com a disputa dialéctica.

Por outro lado, é sobre este sistema peculiar de ajudas que assenta o molde do processo fictício, que só se pode desenvolver por via da dialéctica judiciária, propício à instauração de um debate. Como já referimos, sem aprofundar, no ponto dedicado ao *Cycle de la Belle Dame sans Mercy*, o debate do *Cuidar e Sospirar* reveste-se de características particulares. Ao invés das continuações do poema de Chartier que se

singularizam pela sua forma inconclusiva, própria do debate, o *Cuidar e Sospirar* termina com um julgamento definitivo a favor do cuidado. Laëtitia Tabard estabelece como linha demarcativa entre o debate e o *jugement*, actualizado no género do *dit* essencialmente narrativo, «la dissimulation des enjeux du conflit et la part d'implicite» (2012: 116) que integram, segundo a autora, o género do debate, enquanto o *jugement* se caracterizaria pelo inverso e explicitaria os motivos da disputa. Estas distinções não resultam completamente operativas para a caracterização do *Cuidar e Sospirar* que se aproxima do *jugement* por optar por uma das possibilidades enunciadas no início do processo e pelo motivo da contenda ser explícito, mas que também se afasta claramente da modalidade narrativa do *dit*. Contudo, o recurso ao enquadramento forense e à retórica que lhe é subjacente, que favorece a emergência da *disputatio* em que as diversas vozes se esforçam por evidenciar os diversos prismas de uma questão, inscrevem o *Cuidar e Sospirar* no âmbito do debate, corroborando a autora quando observa que este «ne doit pas alors se penser comme une forme strictement codifiée, mais bien comme un genre en évolution à l'orée du quinzième siècle» (2012: 120).

O *Processo de Vasco Abul* (Dias 1993b: 208-223), que já evocámos (cf. *supra*: 102-104), partilha semelhanças com o *Cuidar e Sospirar*. Na continuação das ajudas que discutem as razões pelas quais D. Leonor deve indeferir o pedido de Vasco Abul, os embargos de Anrique da Mota, o parecer de Gil Vicente e a resposta do primeiro ao segundo, não sendo ajudas do ponto de vista formal, inscrevem-se no prolongamento de uma situação que dá origem a uma *disputatio* entre Anrique da Mota e Gil Vicente. Neste sentido, o *Processo de Vasco Abul* aproxima-se do *Cuidar e Sospirar*, na medida em que as intervenções dos poetas permitem discutir as subtilezas da temática amatória, Anrique da Mota defende que o caso não deve ser julgado de acordo com os preceitos

do amor cortês; já Gil Vicente considera que deve ser avaliado segundo essa perspectiva.

A estrutura dialéctica do *Cuidar e Sospirar* confere ao sistema das ajudas que sustém a arquitectura argumentativa deste debate uma complexidade particular, a qual legitima um reequacionar do estatuto do texto do ponto de vista das relações que as diversas composições mantêm entre si.

Numa tese em que trabalhou o cortesanesco e o popular no *Cancioneiro Geral*, Zbigniew Wodkowski propôs-se reflectir sobre a questão do dialogismo verbal, aplicando às suas análises «propostas teóricas e metodológicas, reinterpretadas à luz de modernas teorias literárias (intertextualidade, sociocrítica, elementos da análise semântica e semiótica» (1995: III). Neste sentido, decidimos abordar o diálogo entre os partidos, suportado pela rede de ajudas, partindo do prisma da noção bakhtiniana de dialogismo, revista à luz das investigações da teoria recente que nos permitem perceber a *argumentatio* desenvolvida pelos poetas numa perspectiva diferente. Zbigniew Wodkowski refere que o debate semântico sobre as noções de cuidar e sospirar «conduz os poetas à elaboração de uma particular meta-casuística amorosa» (156). Parece-nos que essa «meta-casuística», introduzida pela discussão semântica em torno dos dois termos nucleares da composição, é elevada a um nível superior através do dialogismo e da interacção analítica que supõe. O conceito desenvolvido pelo teórico russo define-se, segundo Jacques Bres, «comme l’orientation de tout énoncé, constitutive et au principe de sa production, vers des énoncés réalisés antérieurement sur le même objet du discours, et vers la réponse qu’il sollicite» (2005: 52)<sup>149</sup>. Assim, o

---

<sup>149</sup> Num outro texto, em colaboração com Aleksandra Nowakowska, os dois autores chamam a atenção para um facto geralmente omitido: «Bakhtine ne propose pas de définition du dialogisme. En appui sur ses textes, il nous semble possible de l’appréhender par les phénomènes d’ouverture à, de mise en relation avec, par lesquels il se manifeste. Bakhtine qualifie fréquemment par l’adjectif dialogique les termes de rapport, de relation, de contact» (Bres & Nowakowska 2006: 22). Alain Rabatel, por sua vez, propõe uma explicação similar para o termo, que define «comme le phénomène linguistique fondamental de tout

dialogismo do *Cuidar e Sospirar* caracteriza-se pelo diálogo entre os partidos – um interdiálogo – e no interior dos partidos – um intradiálogo –, remetendo todos os enunciados poéticos para um enunciado anterior, que no primeiro caso refutam e no segundo auxiliam, mas também para um enunciado posterior, que lhes dará seguimento cúmplice ou discordante.

A interacção entre os enunciados é particularmente visível no intercâmbio entre o Coudel-mor e João Gomes, pois a rubrica introdutória das trovas do poeta do cuidar não nos informa sobre o conteúdo dos versos, mas sim sobre as circunstâncias em que foram introduzidas no debate. Segundo a epígrafe, as coplas foram acrescentadas a pedido do Coudel-mor, que lhes notou a falta. O texto de apresentação, da autoria do compilador, realça as relações dialógicas que unem as duas intervenções, nomeadamente a resposta de Fernão da Silveira a João Gomes, bem como a do primeiro poeta ao segundo, as quais exemplificam um tipo de interacção diferente. Jacques Bres, num artigo que dedica às questões terminológicas ligadas ao texto de Bakhtine, que, desde a descoberta da teoria do filósofo da linguagem, perderam a sua força heurística, refere três dimensões do dialogismo: «dialogisme interdiscursif», «dialogisme interlocutif» e «dialogisme intralocutif» (2005: 47, 53). A primeira dimensão caracteriza-se pela interacção de um discurso com outro que lhe é anterior; a segunda tem em conta, na produção do enunciado pelo locutor, a resposta do interlocutor; a terceira considera as relações do enunciador com a recepção do seu próprio discurso (52-53). Se as rubricas das trovas de João Gomes, por um lado, e do Coudel-mor, por outro, assim como os versos de Fernão da Silveira reenviam para o dialogismo interdiscursivo, na medida em que se acentua a interacção entre o texto do Coudel-mor e um texto que lhe é anterior e ao qual responde; as coplas de João Gomes reforçam a

---

énoncé traversé par le dialogue interne ou externe que l'énonciateur entretient avec d'autres énonciateurs, passés ou à venir, *in absaentia* ou *in praesentia*» (2006: 57).

natureza interlocutiva deste enunciado. A forma verbal «cuidaes» (Dias 1990a: 53), de sentido pejorativo no contexto, pois sugere que o destinatário se equivocou na apreciação da eficácia da sua argumentação, revela a intenção do poeta de desencadear uma resposta que o locutor antevê, o que influencia o seu próprio discurso. Para Jacques Bres e Aleksandra Nowakowska, a compreensão do dialogismo interlocutivo por Bakhtine

«est plus riche qu'il n'y paraît. [...] Ce qu'ajoute le dialogisme interlocutif, c'est que cette prise en compte de l'interlocuteur vise à façonner la réponse de l'autre; et surtout que le locuteur anticipe sans cesse sur cette réponse qu'il imagine, et que cette réponse imaginée influence en retour son discours» (2006: 26).

O interdiálogo caracteriza-se pelas duas primeiras dimensões do dialogismo; as composições dos poetas inscrevem-se sempre no seguimento das intervenções anteriores, interagem com um texto precursor; porém, se os discursos dos diversos contendores se relacionam de forma interdiscursiva, reenviando sempre para um enunciado prévio que tem por finalidade o mesmo objecto, a dimensão interlocutiva está intrinsecamente relacionada com o interdiálogo. As composições têm sempre no seu universo de referência a resposta que o adversário elaborará, o que, se tem por objectivo, de alguma forma, influenciar o trabalho poético dos demais competidores, acaba também por se reflectir nos versos de quem escreve com essa finalidade.

Todavia, as dimensões interdiscursivas e interlocutivas estão igualmente presentes no intradiálogo. Ao inscreverem-se no seguimento dos colaboradores do seu partido, os poetas assumem-se como continuadores de um projecto argumentativo que é também o deles, sendo que as trovas de uns e de outros representam o intertexto com o qual o enunciado que produzem dialoga. Neste sentido, a dimensão interlocutiva, ao influenciar o discurso do outro, reforça a argumentação através da repetição, mas permite também a introdução de novos matizes. Assim, as intervenções do Coudel-mor «pelos mesmos consoantes da que fez Dom Joam em favor do cuidado» (42-43) e de



Pero de Sousa Ribeiro «ajudando o sospirar» (43) representam a operacionalidade das duas dimensões do dialogismo no intradiálogo. As trovas de Pero de Sousa Ribeiro não só testemunham da presença discursiva da estrutura argumentativa do partido do sospirar, com a qual dialoga, retomando o argumento do Coudel-mor, segundo o qual os suspiros provocam a morte, como também o discurso de Fernão da Silveira influenciou as coplas de Pero de Sousa Ribeiro, uma vez que a resposta do segundo poeta actualiza o *topos* da superioridade do sofrimento causado pelo sospirar por via de uma metáfora em que estabelece uma analogia entre os suspiros e as mãos – «este é o que matar / vai assim com suas maaos» (43).

A dimensão intralocutiva do dialogismo, característica do intradiálogo, propicia o desenvolvimento da argumentação do locutor, porque, como sublinha Jacques Bres, «la production de sa parole se fait constamment en interaction avec ce qu'il a dit antérieurement, avec ce qu'il est en train de dire, et avec ce qu'il a à dire» (2005: 53), o que favorece uma forma de planificação do discurso, uma vez que o processo de auto-recepção permite um movimento auto-reflexivo. A intervenção final do Coudel-mor é, nesta perspectiva, significativa, pois a rubrica «Do Coudel-moor que dá em prova do que disse dos sete artigos que tem dados neste feito, por parte do Sospirar» (Dias 1990a: 90) anuncia as trovas em que Fernão da Silveira desenvolve os artigos que enunciou na composição que antecede o desembargo.

Interdiálogo e intradiálogo actualizam-se pelas dimensões do dialogismo que se apoiam na compreensão que o interlocutor tem do enunciado que lhe é dirigido ou com o qual dialoga, compreensão essa que produz uma resposta influenciada pelo discurso que lhe deu origem, mas que também é influenciada pelo resultado que espera<sup>150</sup>. Neste

---

<sup>150</sup> A nossa análise da complementaridade das dimensões do dialogismo, que actualizam as noções de interdiálogo e intradiálogo e são importantes no domínio da argumentação, vai ao encontro das observações de Ruth Amossy, que, tendo avaliado as funções dos conceitos de polifonia e dialogismo na argumentação, diz que «le locuteur est à la fois constitué par la parole de l'autre qui le traverse à son insu

sentido, o dialogismo participa plenamente da dinâmica da *disputatio*, uma vez que, como refere Bakhtin, citado por Alain Rabatel:

«[c]ompréhension et réponse sont dialectiquement confondues et se conditionnent réciproquement, elles sont impossibles l'une sans l'autre. (...) Le locuteur cherche à orienter son discours avec son point de vue déterminant sur la perspective de celui qui comprend, et d'entrer en relation avec certains de ses aspects» (2006: 66).

Assim, se a sistemática convocação do discurso dos contendores privilegia e alimenta a forma do debate, favorecendo a instauração de um diálogo; o dialogismo, representado agora pela integração das vozes dos poetas castelhanos ilustra, em simultâneo, o processo de autorização da geração de letrados que participa na disputa, através do poder legitimador da citação, e o diálogo intercultural que une os dois reinos.

### 2.3. Diálogo intercultural e citação: os litigantes e a convocação de autoridades

No bem conhecido artigo que dedicou à citação no primeiro Inferno de amores português, Margarida Vieira Mendes afirma que a referência à poesia e aos poetas castelhanos serve «para qualificar ou graduar o trovador, ao revelar a sua capacidade de seleccionar versos reconhecidos, de os adequar ou acomodar ao novo contexto e de os cerzir formalmente» (1996: 120). O processo citacional<sup>151</sup> no *Cuidar e Sospirar* formaliza-se através de três modalidades diferentes: a citação literal, a adaptação, quer de versos famosos, quer de *clichés* (podendo ambos os tipos remeter para um universo lírico de autoria conhecida ou não) e, por fim, a idolopeia.

A citação literal de versos de composições cujo reconhecimento estético-literário é já indiscutível na época do *Cuidar e Sospirar* contribui, sem dúvida, para inscrever os

---

(il ne peut dire ni se dire en-dehors de la doxa de son temps: c'est le dialogisme); et sujet intentionnel mobilisant les voix et les points de vue sur son allocutaire (c'est la polyphonie). Loin d'être contradictoires, ces deux conceptions représentent deux facettes complémentaires du sujet parlant et rendent compte de son lien au social à la fois dans ses déterminations, son individuation et son vouloir-dire, qui est aussi un vouloir-faire» (2005: 69).

<sup>151</sup> Veja-se a este respeito a reflexão de Zbigniew Wodkowski, que relaciona as diferentes modalidades de citação com a consciência metapoética dos poetas (cf. 1995: 152-177).

que os alegam no grupo da elite intelectual. A inserção no seu discurso de versos consagrados pela recepção literária, quer sejam de autoria de renome, quer não, no caso das composições anónimas, revela a erudição dos poetas citadores e o seu engenho, uma vez que denota a sua capacidade de análise, escolhem o excerto que melhor se adapta ao seu trabalho poético, bem como a perícia técnica ao integrar formalmente o fragmento seleccionado no seu novo contexto, reinvestindo o significado do segmento citado, pois este, ao ser extraído da sua composição de origem, perderá, forçosamente, uma parte da sua base significativa. Neste sentido, a prática da citação no *Cuidar e Sospirar*, e também na glosa, aproxima-se das observações de Antoine Compagnon que, após ter aplicado à citação as noções de sentido e denotação da lógica formal, refere:

«[s]i la conséquence logique de la citation d'un mot est de tenir à distance le sens de ce mot, et de le relayer par le sens de la répétition, on peut la défendre en faisant valoir que le sens du mot cité n'est pas radicalement éliminé. Il survit à la citation: il est là, en sommeil ou en réserve, évoqué de manière indirecte, par l'intermédiaire de la dénotation de la citation. Le sens du mot cité est éloigné de deux degrés de la citation, mais la chaîne qui les relie l'un à l'autre n'est pas tranchée, elle peut être parcourue afin que la réception de la citation réalise simultanément le sens de "t" et le sens de t» (1979: 87).

A citação literal corresponde sempre a uma forma de reescrita que veicula um sentido diferente daquele que o excerto tinha no seu contexto de origem. O génio dos poetas que recorrem ao discurso alheio reside na sua capacidade em propor significados novos, alterando a recepção do texto primeiro, ou pelo menos a do fragmento que convocam, e em assegurar que a relação do inserto com o contexto de origem e com o seu significado sejam restabelecidos. Assim, os poetas portugueses elevam-se ao estatuto dos seus congéneres castelhanos, ou dos da geração imediatamente anterior, ao enriquecerem os versos citados pelas potencialidades significativas oferecidas pela repetição, sendo simultaneamente os garantes da sua recepção. É nesse subtil equilíbrio entre alteridade e permanência de sentido que se situa a afinidade entre os poetas portugueses e castelhanos.

Na poesia cancioneril produzida em Espanha no século XV, observa-se

«el paulatino asentamiento de una *conciencia* poética española, acrecentada en la medida que se incorporan cada vez más nombres de nuevos autores – con la variedad peninsular que esto supone para la competencia lingüística y literaria del siglo XV –, junto a la importancia que esta información proporciona en el receptor del texto y que ayuda a modelar el paradigma de una (creciente) *nómina de poetas hispanos*» (Infantes 2004: 42).

Essa consciência também se verifica na lírica portuguesa, mas actua a par da construção de uma consciência literária própria, que se apoia no dinamismo cultural do reino vizinho sem se esgotar nele e promove um processo de dignificação da poesia nacional que absorve e reinveste esse material poético alheio, valorizado pela citação.

O conhecimento da produção literária de além-fronteiras torna-se visível no processo de adaptação de excertos, que, não sendo literalmente citados, são submetidos à alteração, geralmente de ordem lexical, de forma a responder ao projecto do poeta.

Vários são os exemplos que representam casos de adaptação de fragmentos de composições alheias. O mais paradigmático será, talvez, a recuperação que o Coudel-mor faz do verso «cuydado ansias mortales», retirado da cantiga anónima *Tan ásperas de soffrir*, transmitida pelo cancionero de Herberay, e adaptado também nas *Coplas de Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, que glosa a referida cantiga (cf. Dias 1978:42-43). Tenha Fernão da Silveira tido conhecimento dessa cantiga directamente ou através da glosa de Fray Íñigo, a substituição de «cuydado» por «sospiros» corresponde ao seu projecto argumentativo. É, porém, provável que o mais importante defensor do suspirar tenha tido acesso a ambas as composições, pois, se a adaptação do verso da cantiga põe em evidência o paralelo com esta, não é certamente por acaso que o Coudel-mor refere o título do texto religioso do frade franciscano ao acrescentar a «sospiros, choros estranhos» o verso «como os grossa Vita Criste» (Dias 1978: 43).

Tanto o verso de Fernão da Silveira, «sospiros, ansias mortales», como o das *Coplas de Vita Christi*, «dolores, ansias mortales» (Mendoza 1968: 86), configuram

uma modalidade de acomodação. Segundo Otis H. Green (1958: 12-34), que analisou o procedimento ao estudar a paródia das «horas canónicas» no *Libro de buen amor*, e Juan Casas Rigall, que o avaliou na poesia cancioneril, a modalidade consiste na acomodação – não na citação – de textos religiosos, geralmente em latim, inseridos na estrutura poética acolhedora sem tradução (cf. Casas Rigall 1995: 176-177). Se no caso do *Cancioneiro Geral* o verso acomodado – «sospiros, ansias mortales» (Dias 1990a: 28) – foi introduzido pelo Coudel-mor na língua de origem, o castelhano, no seio de uma copla em português, apesar de a tradução ser muito similar, já na glosa proposta por Fray Íñigo de Mendoza o idioma é só um. De qualquer forma, estamos perante um exemplo de texto acomodado não litúrgico e não escrito em latim<sup>152</sup>, o que testemunha de uma certa originalidade por parte dos dois poetas, pois reinvestem uma modalidade que está associada ao texto litúrgico latino, aplicando-a aos textos líricos elaborados em língua vernácula, aqui o castelhano. Baltasar Gracián referirá, no discurso 33 da sua *Arte de ingenio*, que a acomodação de textos religiosos e profanos depende da natureza do poema em que são inseridos – «Las autoridades que se acomodan unas veces son sagradas y devéanse ajustar a cosas graves y decentes. (...) Otras veces son de las letras humanas, y estas no importa que se acomoden a sujetos humildes» (2010: 316) –, tendo antes salientado que esta agudeza requer «una tan grande erudición como sutileza: la erudición, para tener copia de lugares y de Textos; la sutileza para ajustarlos» (313).

Assim, além de atestarem da erudição dos poetas, as diferentes modalidades da citação testemunham de uma aptidão que destaca a sua proximidade com a retórica e a

---

<sup>152</sup> Referindo-se à acomodação de textos escritos em latim na lírica galego-portuguesa, escreve Díaz de Bustamante: «[l]a cuestión que me interesa se centra, fundamentalmente, en las causas de que se recurra a una cita en latín en el seno de una cantiga galego-portuguesa o, mejor aún, que se recurra a la acomodación de un texto previo perteneciente, por lo general, a un nivel culturalmente superior, para lograr sentidos nuevos acentuados por la extracontextualización a que dichos textos (o fragmentos de textos) son sometidos» (2005: 388). Nas duas acomodações do verso «cuydado, ansias mortales» que nos ocupam, o latim foi substituído pelo castelhano, idioma que na compilação resendiana representa um nível culturalmente superior, mas na glosa do poeta franciscano não. Para ambos os autores, a cantiga, embora anónima, pertencia a um grupo de poemas de reconhecido valor estético e literário.

influência desta sobre a sua arte poética e é a esta luz que há-de entender-se, na segunda parte do *Cuidar e Sospirar*, o recurso à *sermocinatio*.

Roxana Recio, estudiosa da recepção ibérica da obra poética de Petrarca, lembrou, num trabalho recente, o facto paradoxal de, apesar da popularidade do *Canzoniere*, terem sido os *Trionfi* a exercer maior influência sobre os poetas do século XV, salientando, relativamente aos textos em que há um inferno, que dos *Trionfi* «viene precisamente la estructura de estas composiciones poéticas, pues se basan en dos de las características importantes de esta obra de Petrarca: el desfile y los efectos de que sufre el enamorado» (2012: 351). Realça a autora que, embora a crítica relacione constantemente as obras em que há um inferno com a primeira parte da *Comedia* de Dante, as composições a que se refere são de problemática amorosa, característica que «llama la atención porque se aleja del “infierno” dantesco cuya connotación es moral esencialmente» (350). Em Dante, como lembra, o amor pelo qual se está no inferno «es aquel que la moral cristiana no considera amor sino vicio o pecado» (352). A segunda parte do processo do cuidar e suspirar, marcada pela intervenção de poetas e amantes famosos, corresponde ao descrito, quer pelo desfile dessas figuras, quer pela evocação dos sofrimentos vividos, que representa um outro ponto de contacto com os *Trionfi*, mais precisamente com o *Triunfo de Amor*, pois a «introspección amorosa» (Recio 2012: 351) é a sétima característica constitutiva da estrutura do texto de Petrarca.

Chegado o processo à instância de recurso, a introspecção amorosa assume a forma da *sermocinatio* ou idoloopia, que Hermógenes diz ser uma modalidade de etopeia: «[l]es théoriciens l'appellent idolopée, lorsque nous prêtons la parole à des morts» (1997: 145). A idoloopia representa, pois, uma forma de citação, uma vez que D. João de Meneses, presumível autor desta segunda parte do processo, imita o discurso dos poetas que invoca, reivindicando para si o estatuto de autoridade, graças a uma

originalidade que reside na associação dessa modalidade retórica à técnica do desfile presente no *Triunfo de Amor*: a assimilação de uma característica petrarquiana e o seu reinvestimento como modo particular de citação, no quadro da idolopeia, permitem a D. João de Meneses elevar-se ao nível dos «doutores modernos» (Dias 1990a: 57).

Se permite aos poetas darem mostras da sua erudição, a citação é também um vivo testemunho do diálogo cultural entre os dois reinos vizinhos, que, no entanto, não esgota. Margarida Vieira Mendes realçou o facto de abundarem «os versos e sintagmas *clichés*, sem autoria ou de autoria incerta, já glosados por outrem, isto é, em segunda mão, e também os versos das cantigas em voga» (Mendes 1996: 120). O verso «del dolor de mi cuidado» (Dias 1990a: 36), citado por D. João de Meneses, pode ser tomado como exemplo desta prática. Como assinalou Aida Dias, no seu estudo das fontes citadas no cancioneiro de Resende, o verso em questão provém de uma cantiga anónima que, «largamente aproveitada pelos poetas do século XV» (1978: 44), foi glosada por D. Pedro Manuel de Urrea, Fernández de Heredia e Villaquirán, bispo de Ciudad Rodrigo, que a integraram, no todo ou em parte, em composições de temática amorosa, e por Juan del Encina, numa vertente moralizadora, já que a aplicou aos pecados mortais (45). Contudo, os poetas portugueses não podem ter tido acesso à cantiga por intermédio de nenhuma destas glosas: D. Pedro de Urrea nasceu em 1485 (Toro Pascua 2012: XIII) e Fernández de Heredia em 1480 (Marino 2014: 95), não tendo portanto ainda nascido ou sendo de tenra idade ao tempo do debate; e, embora Villaquirán tivesse nascido em 1465, Perea Rodríguez situa a redacção da glosa à cantiga entre 1501 e 1508 (2007: 230). Por outro lado, como todos os testemunhos da cantiga surgem em cancioneiros posteriores a 1482-1483, os poetas do processo não a poderão ter conhecido por nenhuma das compilações cancioneiris coetâneas. Estes dados reforçam, não apenas as observações de Margarida Vieira Mendes a propósito de citações como esta, mas

também o facto de a relação cultural entre Portugal e Castela ser tão estreita que possibilita a integração de textos, ou parte de textos, conhecidos dos poetas portugueses por transmissão oral.

Porém, os participantes no debate citam também poetas de renome, entre os quais Lope de Estúñiga e Juan de Mena. Refira-se, a título de exemplo, que ao primeiro poeta pertencem os versos «es fazer los mis gemidos / y sospiros esforçar», citados pelo Coudel-mor (Dias 1990a: 28) e extraídos de uma composição coligida em vários cancioneiros, entre os quais o de Stúñiga (cf. Dias 1978: 39) e o de Herberay; que o verso «ay mins cuidados i males», citado por D. João de Meneses (Dias 1990a: 63), provém de uma cantiga anónima glosada por Lope de Estúñiga e transmitida no *Cancionero General* (Castillo 2004a: 634-635; cf. Dias 1978: 52-53); que os versos «que descanso dá fadiga / en pensar quanto mal es», de novo da pena do Coudel-mor (Dias 1990a: 74), têm provavelmente origem na mesma glosa, numa adaptação de «el mayor descanso es / pensar quanto vós valés» (Castillo 2004a: 635), concordamos, pois, com Margarida Vieira Mendes que já assinalara a coincidência (1996: 122). Apesar de a única transmissão conhecida da glosa e da cantiga ser a do *Cancionero General*, tanto D. João de Meneses como o Coudel-mor podem ter tido acesso ou à cantiga, ou à glosa, ou a ambos os textos. Ainda a Lope de Estúñiga se devem as trovas «Llorad mis llantos llorad» a que Fernão da Silveira alude nos versos «E os fogos encendidos / prova-se per ti que fales, / Estunhiga, de teus gemidos / e sospiros, que sofridos / sem morte nam sam meus males» (Dias 1990a: 90). Aida Dias lembra que estas trovas foram coligidas no *Cancionero General* (1978: 57); contudo, podemos acrescentar que também as encontramos em Herberay.

A citação «se deleite es desear / quanto más ser deseada» (54) provém de uma composição de Juan de Mena (Castillo 2004a: 477-478) transmitida por diversos



cancioneiros, entre os quais o *Cancionero de Herberay* (Dias 1978: 48). Aida Dias sublinhou a similaridade entre o verso «Oh quem vista nam houvesse» (Dias 1990a: 41), alegado por Fernão da Silveira, e o primeiro verso de uma cantiga de Juan de Mena «o quien visto nos ouiesse», cujo único veículo de transmissão compatível com o período do processo é o cancionero de San Román (Dias 1978: 47).

«En la Península Ibérica hay que hacer notar, además, la existencia de un espacio común para las prácticas del refinamiento palaciego, especialmente visible en la poesía lírica, como lo indica la presencia de poetas de los reinos vecinos en las conmemoraciones fastuosas de la Corona y la reunión de versificadores castellanos, lusos, catalanes y aragoneses en los cancioneros de Stúñiga, Híjar, Palacio y Resende» (Beceiro Pita 2006: 235).

Os textos que assinalámos, bem como a indicação dos diversos cancioneros em que estão integrados, dentro do período compatível com a elaboração do *Cuidar e Sospirar*, ilustram estas observações. As citações de textos, de autoria anónima ou não, oriundos de Castela demonstram, como também diz a investigadora, a existência de gostos comuns, que favorecem o diálogo cultural entre os vários reinos ibéricos (cf. 234), ao mesmo tempo que colocam uma outra questão, subsidiária desta, que é a da circulação dos textos.

O levantamento dos testemunhos que transmitiam as composições em que figuravam os versos citados pelos poetas do processo do *Cuidar e Sospirar* permitiu determinar que os empréstimos provinham de diversas fontes, pertencendo, contudo, em grande parte, ao cancionero de *Herberay*. Este dado revela-se interessante, não obstante a questão que poderíamos colocar, partindo dessa informação, como é que os poetas portugueses poderão ter tido acesso a esse material, é de difícil resposta. As dificuldades que a crítica tem encontrado em determinar uma data para a feitura da compilação, que oscila entre 1463 e posterior a 1467, revela o quão árduo é, por vezes, ser-se assertivo no que concerne a datação dos cancioneros, a sua elaboração e circulação<sup>153</sup>. É possível que, tendo em conta o contexto histórico entre os dois reinos, pois lembremos que as

---

<sup>153</sup> Cf. Beltran 2005, Conde Solares 2009 e Moreno 2007.

políticas matrimoniais, as embaixadas diplomáticas e também a curta estadia em Aragão do Condestável D. Pedro, enquanto monarca do reino, poderão ter providenciado aos letrados portugueses o acesso aos materiais poéticos que citaram; porém não o podemos afirmar.

Ao longo deste ponto tentámos demonstrar que o debate do *Cuidar e Sospirar*, tal como o cancionero no seu todo, se inscreve na dinâmica do diálogo cultural entre Portugal e Castela. As frequentes remissões dos poetas portugueses para versos compostos pelos poetas do reino vizinho, nem sempre identificados, contudo, constituem um bom revelador dessa proximidade entre os dois espaços.

## CONCLUSÃO

O contexto de produção da poesia palaciana do século XV influenciou, no espaço peninsular e francês, a prática poética, favorecendo modalidades de interlocução que correspondiam à dimensão espectacular, lúdica e competitiva da própria corte.

Observámos, assim, a existência de práticas comuns que aproximam os textos que analisámos. O trabalho em torno de uma composição alheia está presente tanto nos cancioneros ibéricos como no universo francês. A glosa, os poemas elaborados partindo de um *incipit* comum, quer seja sob forma de balada quer de rondó, ou, ainda, modalidades como a pergunta/resposta e a ajuda representam processos criativos baseados num exercício de reelaboração. A reescrita cumpre uma função particular, que se prende com a necessidade de os poetas de corte evidenciarem o seu engenho, numa época em que a poesia tinha uma dimensão social importante, que excedia o convívio e o divertimento no espaço áulico, o *otium cum litteris* desenvolvido por Charles d'Orléans em Blois, porque permitia aos poetas que evidenciavam talento aspirarem a ascender na hierarquia social. Pelo seu grau de exigência, o trabalho poético favorecia o fortalecimento do estatuto de homem de letras e a distinção entre os pares.

Apesar disso, a prática da poesia está também associada à composição colectiva, característica tanto dos cancioneros peninsulares como das colecções francesas do *corpus* e relacionada com os círculos poéticos em que gravitam os poetas das cortes régias e senhoriais do final da Idade Média. Tivemos a oportunidade de realçar o dinamismo literário e cultural da corte de Blois, que se organiza em torno da figura do Príncipe, cujas baladas e rondós servem frequentemente de ponto de partida para a elaboração de um conjunto de textos sobre uma mesma imagem ou metáfora; nos cancioneros ibéricos, a emergência de círculos poéticos concretiza-se nas composições colectivas que juntam em redor de um texto inicial um grupo de poetas que lhe dão

continuidade, submetendo-o a um exercício de *amplificatio*. Tais comunidades literárias supõem relações intertextuais que tecem uma rede de interacção polifónica e dialogal.

A mesma escrita colaborativa que favorece a instauração do diálogo entre textos e poetas sublinha também o sentimento de emulação que os anima e os impele a superiorizar-se face aos pares. Com preocupações análogas, a prática do debate congrega as características que evocámos no ponto que lhe dedicámos. Sobretudo na sua vertente judiciária, esta modalidade poética fornece aos poetas uma arquitectura verbal propícia à revelação do seu engenho. Provam-no o *Cuidar e Sospirar* e os textos que constituem o ciclo da *Belle Dame sans Mercy*, pois, em ambos os casos, a reescrita dos argumentos apresentados por outros poetas evidencia o domínio da retórica forense que é usada por cada um para afirmar a sua própria agudeza.

Se a análise do *corpus* revelou semelhanças no âmbito do trabalho em torno da interlocução, as suas diversas concretizações poéticas nem sempre são concordantes. A glosa e a produção poética a partir de um mesmo *incipit* representam práticas diferentes, apesar de se inscreverem num contexto compositivo similar. A glosa supõe a incorporação do texto glosado numa arquitectura textual que engloba a composição primeira, estando-lhe associados os procedimentos criativos da *amplificatio* e da reelaboração. A inserção de cada verso do poema inicial num texto novo permite ao poeta explorar todas as potencialidades significativas da composição primeira, enriquecendo-a com novas linhas de leitura decorrentes da sua introdução num contexto poético diferente. E, uma vez que cada verso é considerado uma unidade em si, ele e o texto de que faz parte podem ser inseridos numa estrutura acolhedora de temática distinta. A glosa converte-se numa modalidade integradora, sendo nessa base que se estrutura o exercício de reescrita que propõe.

Os poetas do círculo de Blois afastam-se da glosa na medida em que apenas retomam o verso inicial, como se fosse um mote, em torno do qual elaboram uma nova composição cuja imagem metafórica prolongam. A modalidade praticada por Charles d'Orléans e os poetas da sua corte mantém com o texto precursor uma relação diferente da que a glosa tem com o texto glosado. Paradoxalmente, a glosa permite uma maior liberdade criativa, pois os condicionalismos formais que impõe – a inserção dos versos e a adaptação das rimas ao trecho citado – contribuem para que os poetas revelem o seu engenho. No contexto da corte de Blois, a retoma do *incipit* obriga os poetas a manterem o mesmo universo referencial e imagético, o que não acontece forçosamente na glosa. Contudo, é nessa maior ligação ao texto inicial, de que apenas se cita o primeiro verso, que se revela o talento poético dos poetas de Blois que conseguem renovar o potencial metafórico do poema inicial através de um trabalho sobre a estrutura do verso.

A ajuda representa uma concretização singular, pois é própria ao *Cancioneiro Geral*, ainda que haja um exemplo de prática idêntica no *Cancionero de Palacio* e outros dois que compartilham analogias com a modalidade. A relação que a ajuda mantém com o texto no seguimento do qual se inscreve é de outra ordem que as precedentes. A ajuda não se constrói em torno de um processo de citação como a glosa ou a poesia de *Concours*, ainda que possa haver retomas lexicais ou citações de versos. O texto que um poeta elabora em auxílio de outro sublinha a sua relação com este por via de uma coincidência rimática parcial que depende da forma poética de partida. A particularidade da ajuda reside no seu carácter colectivo, está inserida num conjunto textual em que há várias composições que prolongam o texto inicial, formando uma estrutura compositiva colaborativa que engloba todas as participações. Esta prática

constitui uma inovação poética no âmbito do espaço ibérico e francês e realça a capacidade criativa dos poetas bem como a dimensão lúdica da poesia.

Apesar de o exercício da glosa obedecer às mesmas imposições formais em Portugal e em Castela, isto é, a introdução dos versos da composição glosada na estrutura que o acolhe, a sua prática evidencia características que a singularizam nos poetas portugueses. O modo de inserção dos versos reproduz, em alguns casos, a estrutura do texto de partida, colocando-se cada verso na posição exacta que ocupava. A glosa de motes pode adoptar o formato da copla real, prática inexistente no *corpus* castelhano que privilegia o molde da cantiga, sendo assim privativa do cancioneiro português, bem como a glosa em vilancete. Contudo, se estas características formais originais permitem particularizar a prática da modalidade exercida pelos poetas lusos, as questões relacionadas com a eleição do texto glosado assim como a língua do texto glosador revelam, como salientámos, o desejo de se inscrever, enquanto poeta, e de inscrever a poesia portuguesa na tradição literária, quer porque glosam composições oriundas do cânone castelhano, quer porque o fazem a partir de textos portugueses, elevando estes ao estatuto de modelos.

A análise do *corpus* da pergunta/resposta permitiu realçar diferenças significativas na sua prática desde o cancioneiro de Baena, que colige as mais antigas composições do género, até às colectâneas mais recentes de Hernando del Castillo e de Garcia de Resende. Os intensos debates doutrinários com réplicas e contra-réplicas, herdeiros do *jeu-parti*, presentes no cancioneiro de Baena desapareceram em Castillo, em que a grande maioria das perguntas/respostas versa sobre temática amatória, sendo, geralmente, constituída pela pergunta e respectiva resposta. Já, no cancioneiro português, embora haja perguntas sobre questões de doutrina religiosa ou filosóficas, como a pergunta de João Gomes da Ilha sobre a razão, estas não estão muito

representadas, pois, tal como no seu congénere, existe uma bem maior proporção de composições de casuística amatória. Contudo, ao invés do cancionero de Castillo, existe na compilação resendiana ressurgências das composições organizadas em torno de réplicas e contra-réplicas como em Baena. No que à tipologia das perguntas se refere, o cancionero de Resende destaca-se por apresentar um maior número de enunciados dilemáticos que os de Castillo e Baena; porém, tal como neste, existe uma parte significativa de perguntas disjuntivas que não está relacionada com questões amorosas. Já no cancionero de Castillo, a situação é diferente, uma vez que apenas uma pergunta dilemática não é de temática amatória. Pelo exposto, o género pergunta/resposta segue, apesar das semelhanças, linhas evolutivas próprias, sendo que a compilação de Resende parece situar-se entre a de Baena e a de Castillo, congregando tendências dos dois cancioneros no que à pergunta/resposta se refere.

Por sua vez, o debate caracteriza-se por um desenvolvimento singular que o distingue de outros, atestando do dinamismo da sua evolução ao longo do século XV. De facto, o debate do *Cuidar e Sospirar* evidencia diferenças com textos que também pertencem ao género. Os poemas que constituem o *Cycle de la Belle Dame sans Mercy* têm em comum a sua ausência de conclusão, particularidade que não partilha o célebre processo inaugural da colectânea resendiana. Como já referimos, pelo carácter explícito do motivo que dá origem à contenda entre os dois partidos do processo, o poema parece aproximar-se da modalidade do *jugement*, na medida em que esta seria uma das suas características a par de um julgamento final que encerra a disputa. O recurso à metáfora forense que favorece um exercício de *argumentatio* cerrado legítima, porém, que se interprete o processo do cuidar e suspirar como um debate.

Como podemos observar, as modalidades poéticas que constituíram o nosso objecto de estudo singularizam-se pelo seu carácter transnacional que se evidencia pela

prática da glosa e da pergunta/resposta por poetas castelhanos e portugueses. A coincidência deve-se à situação geográfica dos dois reinos, mas também à peculiar situação política e social que influenciou o contexto cultural. Por outro lado, a progressiva decadência da poesia galaico-portuguesa favoreceu a emergência do castelhano como nova língua poética, erigindo a poesia nela produzida e os seus cultores como modelos. A irradiação das modalidades permitiu que estas se adaptassem ao contexto poético em que estão inseridas, originando inovações que representam uma variação na tendência evolutiva e a criatividade dos poetas que, não se inscrevendo apenas num movimento de reprodução, procuram destacar-se pelo engenho.

Apesar de a pergunta/resposta e a glosa não encontrarem o seu exacto correspondente na poesia de corte francesa, a existência de um ambiente festivo, lúdico e competitivo semelhante, tanto na corte régia como na senhorial de Blois, promove contextos poéticos comuns. As baladas do *Concours de Blois* que se iniciam com o mesmo *incipit* lembram as glosas de mote e inscrevem-se numa tentativa idêntica de afirmação de uma perícia poética em relação ao modelo, neste caso Charles d'Orléans. Porém, não lhes está alheia a dimensão lúdica, igualmente presente nos serões do paço ou por ocasião de comemorações festivas.

O debate, sob a sua forma processual, é também uma modalidade transnacional. O longo poema do *Cuidar e Sospirar* constitui um exemplo deste género de debate bem como as composições que integram o *Cycle de la Belle Dame sans Merci*. Contudo, como sublinhámos, o debate do cancioneiro português encerra com um julgamento que constitui uma conclusão definitiva, o que não acontece com o ciclo de poemas desencadeado pelo polémico texto de Chartier, que fica em aberto.

Ao longo do nosso trabalho, verificámos que os poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende tentaram distinguir-se em relação aos congéneres castelhanos. De



facto, embora a poesia produzida no reino vizinho fosse considerada como modelo porque a língua que a veiculava era esteticamente mais madura, os poetas portugueses procuraram singularizar-se quer pela introdução de inovações formais, que demonstram a sua agudeza e originalidade, quer pela prática de modalidades próprias ao contexto luso, como as ajudas.

Observámos também que, embora as modalidades poéticas não sejam correspondentes, existem práticas semelhantes nos três espaços pelos quais nos movemos que se prendem com o contexto lúdico, festivo e competitivo da poesia de corte e que favorece a emulação entre os poetas que querem demonstrar a sua mestria.

As semelhanças e as inovações introduzidas permitem, por outro lado, uma renovação das formas que revela o dinamismo dos poetas e a sua capacidade em repensar as modalidades poéticas, sublinhando a sua perícia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELED, Manuel

- 2009 «El concepto de ‘gracia’ y la poética en el *Cancionero de Baena*». *Revista de poética medieval*, 22, pp.11-22.

ADAMS, Tracy

- 2010 *The Life and Afterlife of Isabeau of Bavaria*. Baltimore: John Hopkins University Press.

ALMEIDA, Isabel

- 1997 *Obras de Álvaro de Brito*. Edição, introdução e notas por [...]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

ALVAR, Carlos

- 1991 «Alain Chartier y España: *El Cuadrólogo Inventivo*». In *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. M.<sup>a</sup> Luisa Donaire, Francisco Lafarga (eds.). Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, pp. 305-317.
- 1996 «Introducción». In *La bella dama despiadada*. Traducción de Carlos Alvar. Madrid: Editorial Gredos, pp. 7-38.
- 2010 *Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

AMOSY, Ruth

- 2005 «De l’apport d’une distinction: dialogisme vs polyphonie dans l’analyse argumentative». In *Dialogisme et polyphonie*. Edité par Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke, Laurence Rosier. Bruxelles: De Boeck-Duculot, pp.63-74.

ANGELO, Gretchen

- 2003 «A Most Encourtly Lady: The Testimony of the *Belle Dame sans mercy*». *Exemplaria*, 15/1, pp.133-157.

ANTUNES, Maria Helena Marques

- 2010 «A argumentação no Cuidar e Sospirar». In José Manuel Fradejas Rueda *et alii* (eds.). *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2010)*. In memoriam Alan Deyermond. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid, pp.353-362.
- 2012 «Formas de interlocução no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende: o género pergunta/resposta». In Antonia Martínez *et alii* (eds.). *Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Murcia, 6 a 10 de septiembre de 2011)*. Murcia: Universidad de Murcia, pp.637-647.
- 2014 «La pregunta/respuesta filosófica y moral en la poesía cancioneril portuguesa». *Svmma [en línea]*, 3, Primavera 2014, pp.24-38. Doi: 10.1344/Svmma2014.3.3.

- 2015 «Ajuda y argumentación en el debate *Cuidar e Sospirar*». In *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*. Coordinado por Carlos Alvar. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp.257-265.
- ARMSTRONG, Adrian
- 1997 «The Deferred Verdict: A Topos in Late-Medieval Poetic Debates». *French Studies Bulletin*, 64, pp.12-14.
- 2012 *The Virtuoso Circle. Competition, Collaboration, and Complexity in Late Medieval French Poetry*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- AUBRUN, CHARLES-V
- 1938 Alain Chartier et le marquis de Santillane. *Bulletin Hispanique*, 40/2, pp. 129-149.
- AVELAR, Ana Paula Menino
- 1989 «Lisboa e a sociedade portuguesa dos fins do século XV vistos por Álvaro de Brito Pestana no poema *a Luys fogaça sendo vereador na çydade de Lysboa, e q lhe daa maneyra para os ares maos serem fora dela*». In *Colóquio Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época: Actas. Vol. IV: Sociedade, Cultura e Mentalidades na Época do Cancioneiro Geral*. Porto: Universidade do Porto / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.122-133.
- BADEL, Pierre-Yves
- 1988 «Le débat». In *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. VIII/1*. Édition de Daniel Poirion. Heidelberg: Carl Winter, pp.95-110.
- BAEHR, Rudolph
- 1989 *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. 4ª reimpresión. Madrid: Editorial Gredos.
- BEC, Pierre
- 1982 «Le problème des genres chez les premiers troubadours». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 97, janvier-mars, pp.31-47.
- BECEIRO PITA, Isabel
- 2006 «La recepción de la cultura aristocrática castellana en el Portugal de los Avis». In *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques. I*. Organização do Departamento de Ciências e Técnicas do Património-Departamento de História. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp.221-235.
- BECKER, Karin
- 1997 «La mentalité juridique dans la littérature française (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)». *Moyen Âge*, 103/2, pp.308-327.
- BELTRAN, Vicenç
- 2005 «Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos». In *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*. Edited by Manuel Moreno y Dorothy S. Severin. London: Department of Hispanic Studies – Queen Mary University of London, pp.9-58.

BILLY, Dominique

- 1999 «Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: *tenson*, *partimen* et expressions synonymes». In *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle Origini*. A cura di Matteo Pedroni e Antonio Stauble. Ravenna: Longo Editore, pp.237-313.

BLANCHARD, Joël & Jean-Claude MÜHLETHALER

- 2002 *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*. Paris: Presses Universitaires de France.

BLOCH, R. Howard

- 1977 *Medieval French Literature and Law*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

BOTTA, Patrizia

- 1996 «El bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena*, *Cancioneiro de Resende*)». *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, pp.351-359.
- 2008a «Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende (I)». In *De rúbricas ibéricas*. Edición de Aviva Garribba. Roma: Aracne, pp.97-113.
- 2008b «Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende (II)». In *De rúbricas ibéricas*. Edición de Aviva Garribba. Roma: Aracne, pp.115-134.

BOUCHET, Florence

- 2012 «Les ballades de Charles d'Orléans, une quête de sagesse». *Le Moyen Français*, 70, pp.21-33.

BOZZOLO, Carla & Hélène LOYAU

- 1982 *La cour amoureuse dite de Charles VI, I*. Paris: Le Léopard d'Or.

BOZZOLO, Carla & Monique ORNATO

- 1986 «Princes, prélats, barons et autres gens notables. À propos de la Cour Amoureuse dite de Charles VI». In *Prosopographie et genèse de l'état moderne. Actes de la table ronde organisée par le Centre National d la Recherche scientifique et l'École Normale Supérieure de jeunes filles. Paris, 22-23 octobre 1984*. Édités par Françoise Autrand. Paris: École Normale Supérieure de Jeunes Filles, pp.159-170.

BRAMI, Joseph

- 1989 «Un lyrisme de veuvage: étude sur le je poétique dans la *Belle Dame sans Mercy*». *Fifteenth-Century Studies*, 15, pp.53-66.

BRES, Jacques

- 2005 «Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie...». In *Dialogisme et polyphonie*. Edité par Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke, Laurence Rosier. Bruxelles: De Boeck-Duculot, pp.47-61.

BRES, Jacques & Aleksandra NOWAKOWSKA

- 2006 «Dialogisme: du principe à la matérialité discursive». In *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*. Sous la direction de Laurent Perrin. Metz: Université Paul Verlaine, pp.21-48.

BROWN, Cynthia J.

1995 *Poets, Patrons, and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*. Ithaca and London: Cornell University Press.

BROWNLEE, Kevin

1984 *Poetic Identity in Guillaume de Machaut*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

BUESCU, Ana Isabel

2010 *Na corte dos reis de Portugal: saberes, ritos e memórias*. Lisboa: Colibri.

BURRUS, Victoria

1985 *Poets at Play: Love Poetry in the Spanish "Cancioneros"*. PhD Dissertation. Ann Arbor: University of Wisconsin-Madison.

CALIN, William

1979 «Problèmes de technique narrative au Moyen Age: *Le Roman de la Rose* et Guillaume de Machaut». In *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Age offerts à Pierre Jonin*. Aix-en-Provence: CUER MA, pp.125-138.

2006 «Intertextual Play and the Game of Love: The *Belle Dame sans mercy* Cycle». *Fifteenth Century Studies*, 31, pp.31-46.

CALVEZ, Daniel

1982 «La Structure du rondeau: mise au point». *The French Review*, 55/4, pp.461-470.

CAPRA, Daniela

1992 «La renovación del diálogo en las 'Preguntas y Respuestas' de Gómez Manrique». *Romance Quarterly*, 39/2, pp.185-199.

CARBALLO, Luis Alfonso de

1958 *Cisne de Apolo*. Ed. Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.

CASAS RIGALL, Juan

1995 *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

CASTILLO, Hernando del

2004a-e *Cancionero General*. Edición de Juan González Cuenca. 5 vols. Madrid: Castalia.

CASTRO, Ivo

2002 «Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais». *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 41, pp.11-23.

CAULIER, Achille

2003 V. CHARTIER, HERENC & CAULIER

CAYLEY, Emma

2002 «Collaborative Communities: The Manuscript Context of Alain Chartier's *Belle Dame sans Mercy*». *Medium Aevum*, 71/2, pp.226-240.

- 2003 «Drawing Conclusions: The Poetics of Closure in Alain Chartier's Verse». *Fifteenth Century Studies*, 28, pp.51-64.
- 2006 *Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context*. Oxford: Clarendon Press.
- CERQUIGLINI, Jacqueline
- 1988 «Le rondeau». In *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. VIII/1*. Édition de Daniel Poirion. Heidelberg: Carl Winter, pp.45-58.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline
- 1994 *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV<sup>e</sup> siècle 1300-1415*. Paris: Hatier.
- CHAMPION, Pierre
- 1975 *Le manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*. Genève: Slatkine Reprints.
- CHARTIER, Alain
- 2003 V. CHARTIER, HERENC & CAULIER
- CHARTIER, Alain, Baudet HERENC & Achille CAULIER
- 2003 *Le Cycle de La Belle Dame sans Mercy*. Edition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par David F. Hult avec la collaboration de Joan E. McRae. Paris: Honoré Champion.
- CHAS AGUIÓN, Antonio
- 1995 «Humor y amor. Del componente humorístico en las *demandas e respuestas* amorosas». *Salina*, 9, noviembre, pp.26-36.
- 1996 «La estructura dispositiva de las cuestiones de amor en el círculo poético de Gómez Manrique». *Moenia*, 2, pp.373-394.
- 1997a «La pregunta disyuntiva como vehículo de cuestiones de amor en la poesía cancioneril castellana». In *Actas del VI Congreso de la AHLM (Alcalá de Henares, 12-16 septiembre de 1995). Tomo I*. Edición a cargo de José Manuel y Lucía Megías. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp.501-510.
- 1997b «'Pues no es yerro preguntar [...]': notas para la revalorización de una modalidad poética cuatrocentista olvida, las preguntas y respuestas». In *Proceedings of the Eighth Colloquium*. Edited by Andrew M. Beresford & Alan Deyermond. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp.85-93.
- 2000 *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*. A Coruña: Editorial Toxosoutos.
- 2001 *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*. Baena: Ayuntamiento de Baena.
- 2002 *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- 2009 «Querellas burlescas e ingeniería retórica en el *Cancionero de Baena*». *La Corónica*, 38/1, pp.191-210.

2012 *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

CICERO

1960 *Divisions de l'art oratoire*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. 2<sup>ème</sup> édition. Paris: Les Belles Lettres.

1994 *De l'invention*. Texte établi et traduit par Guy Achard. Paris: Les Belles Lettres.

COMPAGNON, Antoine

1979 *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil.

CONDE SOLARES, Carlos

2009 *El 'Cancionero de Herberay' y la corte literaria del Reino de Navarra*. Newcastle: Arts and Social Sciences Academic Press.

COPENHAGEN, Carol A.

1985 «The *exordium* or *captatio benevolentiae* in Fifteenth-Century Spanish Letters». *La Corónica*, 13/2, pp.196-205.

CORTÉS TOVAR, Rosario

1986 *Teoría de la sátira: Análisis de 'Apocolocyntosis' de Séneca*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

COSTA, João Paulo Oliveira e

2005 *D. Manuel I 1469-1521. Um príncipe do Renascimento*. Lisboa: Círculo de Leitores.

COTTRELL, Robert D.

1964 «Le Conflit des générations dans les *Cent Ballades*». *The French Review*, 37, pp.517-523.

CUMMINS, John G.

1963 «Methods and Conventions in the 15<sup>th</sup>-Century Poetic Debate». *Hispanic Review*, 31, pp.307-323.

1965 «The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates». *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, pp.9-17.

*Dame lealle*

2003 «La Dame Lealle en Amours». In *Le Cycle de La Belle Dame sans Mercy*. Edition bilingue établie traduite, présentée et annotée par David F. Hult et Joan E. McRae. Paris: Champion Classiques – Honoré Champion, pp. 170-243.

DARA, Christine

2003 *Recueils lyriques collectifs entre Orléans et Bretagne: les manuscrits B.N. nouv.Acq. Fr. 15771 et B.N. fr. 9223*. Université Paris IV – Sorbonne. Lille: Atelier national de reproduction des thèses.

DESBORDES, Françoise

1986 «L'énonciation dans la rhétorique antique: les 'figures de pensée'». *Histoire, Épistémologie, Langage*, 8/2, pp.25-38.

DEYERMOND, Alan

- 1998 «Bilingualism in the Cancioneros and Its Implications». In *Poetry at Court in Trastamarian Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*. Edited by E. Michael Gerli & Julian Weiss. Tempe: Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp.137-170.

DÍAS, Aida Fernanda

- 1978 *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de Quatrocentos: contactos e sobrevivência*. Coimbra: Almedina.
- 1990a *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. I. Os Textos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- 1990b *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. II. Os Textos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- 1993a *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. III. Os Textos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- 1993b *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. IV. Os Textos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- 2003 *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. VI. Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel

- 2005 «Acerca de la acomodación de textos latinos en la lírica medieval hispánica: revisión del caso gallego-portugués». In *Poesía medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*. Edición de Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp.385-429.

DÍAZ RENGIFO, Juan

- 1759 *Arte poética española: con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos, y un divino estímulo de el amor de Dios*. Barcelona: Imprenta de Maria Angela Marti Viuda. Disponible en la Biblioteca Virtual de La Rioja:  
[<http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/consulta/registro.cmd?id=250>].

DÍEZ GARRETAS, María Jesús

- 1999 «Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los reyes católicos. Divisas, motes y momos». *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74, pp.163-174.

DMF

- 2015 DMF: *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. [<http://www.atilf.fr/dmf>].

DORELLE IGLESIAS, José Luis

- 2009 «Presencia de la Inmaculada en el *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena». *Revista Garoza*, 9, pp.41-51.



DOUDET, Estelle

- 2010 «Orléans, Bourbon et Bourgogne, politique de l'échange dans les Ballades de Charles d'Orléans. In *Lectures de Charles d'Orléans. Les ballades*. Sous la direction de Denis Hüe. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp.125-140.

DROZ, Eugénie & Arthur PIAGET

- 1925 *Le Jardin de plaisance et fleurs de rhétorique, II*. Introduction et notes par E. Droz et A. Piaget. Paris: Librairie de Firmin-Didot.

DUTTON, Brian

- 1991a-g *El Cancionero del Siglo XV (c.1360-1520)*. 7 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca.

DUTTON, Brian & Joaquín GONZÁLEZ CUENCA

- 1993 *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros.

ELIAS, Norbert

- 1987 *A sociedade de corte*. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa.

*Erreurs*

- 1997 «Les Erreurs de la Belle Dame sans Mercy». In Joan E. McRae. *The Trials of Alain Chartier's Belle dame sans Mercy: The Poems in Their Cyclical and Manuscript Context*. PhD Dissertation. Charlottesville: University of Virginia, pp. 300-365.

FABRI, Pierre

- 1969 *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*. Publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron. Genève: Slatkine Reprints.

FELBERG-LEVITT, Margaret

- 1991 «Dialogues in Verse and Prose: the *Demandes d'amour*». *Le Moyen Français*, 29, pp.33-44.  
1995 *Les demandes d'amour*. Montréal: Ceres.  
1996 «Jouer aux 'Demandes d'amour'». *Le Moyen Français*, 38, pp.93-124.

FERNANDES, Manuel Correia

- 1989 «Aspectos da temática religiosa e moral no *Cancioneiro Geral*». In *Colóquio Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época: Actas. Vol. IV: Sociedade, Cultura e Mentalidades na Época do Cancioneiro Geral*. Porto: Universidade do Porto / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.35-42.

FOSTER, Leonard

- 1970 *The Poet's Tongue: Multilingualism in Literature*. Dunedin/Cambridge: Otago University Press/Cambridge University Press.

FOX, John & Mary-Jo ARN

- 2010 *Poetry of Charles d'Orléans and His Circle. A Critical Edition of BnF MS. Fr. 25458, Charles d'Orléans's Personal Manuscript*. Edited by John Fox and Mary-Jo Arn. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

FRAKER Jr., Charles Frederic

1966 *Studies on the Cancionero de Baena*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

FRAZÃO, João Amaral

1993 *Entre trovar e turvar: a encenação da escrita e do amor no Cancioneiro Geral*. Lisboa: Inquérito.

GALDERISI, Claudio

2007 *En regardant vers le país de France. Charles d'Orléans, une poésie des présents*. Orléans: Paradigme.

GARAVELLI, Bice Mortara

1991 *Manual de retórica*. Traducción de M<sup>a</sup>. José Viega. Madrid: Cátedra.

GATTO, Katherine Gyékényesi

1975 *Tradition and Innovation in the Dedication, Prologue and Rubrics of the Cancionero de Baena*. PhD. Cleveland: Case Western Reserve University.

GENETTE, Gérard

1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

GERNERT, Folke

2012 «La poesía tardomedieval y la imprenta. El *Jardin de Plaisance* frente al *Cancionero General*». In *Estudios sobre el 'Cancionero general' (Valencia 1511)*. I. Edición de Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Lluís Cante & Héctor Hassó. Valencia: Universitat de Valencia, pp.137-153.

2014 «Preguntas y respuestas entre España y Francia». *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp.957-865.

GIANNASI, Robert

1996 «Chartier's Deceptive Narrator: *La Belle Dame sans mercy* as Delusion». *Romania*, 114, pp.362-384.

GLORIEUX, Palémon

1968 «L'enseignement au moyen âge. Techniques et méthodes en usage à la Faculté de Théologie de Paris, au XIII<sup>e</sup> siècle». *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 35, pp.65-180.

GODEFROY, Frédéric

1883 *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Tome Deuxième*. Paris: F. Vieweg.

GOMES, Rita Costa

1995 *A corte dos reis de Portugal no final da Idade Média*. Carnaxide: Difel.

1998 «A curialização da nobreza». In *O Tempo de Vasco da Gama*. Direção de Diogo Ramada Curto. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.179-187.

GOMES, Saul António

2010 «As políticas culturais de tradução na corte portuguesa do século XV». *Cahiers d'études hispaniques*, 33, pp.173-181.

GÓMEZ-BRAVO, Ana María

- 2002 «Práctica poética y cultura manuscrita en el *Cancioneiro Geral* de Resende». In *Iberia Cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*. Edición a cargo de Juan Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp.445-458.
- 2003 «‘A huma senhora que lhe disse’: Sobre la práctica social de la autoría y la noción de texto en el *Cancioneiro Geral* de Resende y la lírica cancioneril ibérica». *La corónica*, 32:1, Fall 2003, pp.43-64.
- 2005 «El espacio de la escritura: sobre la localización de la actividad cultural en la España y el Portugal del Cuatrocientos». In *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001), II*. Edición al cuidado de Carmen Parrilla y Mercedes Pampín. Noia: Editorial Toxosoutos, pp.353-373.
- 2013 *Textual Agency: Writing Culture and Social Network in Fifteenth-Century Spain*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.

GONÇALVES, Elsa

- 1994 «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses». In *Actas del XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía románicas. Vol 7: Filoloxía medieval e renacentista, crítica textual e edición de textos, historia e crítica literarias*. Publicadas por Ramón Lorenzo. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de La Maza, Conde de Fenosa, pp.979-990.

GRACIÁN, Baltasar

- 2010 *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Edición de Emilio Blanco. 2.<sup>a</sup> edición. Madrid: Cátedra.

HERENC, Baudet

- 2003 V. CHARTIER, HERENC & CAULIER

HERMOGENE

- 1997 *L'art rhétorique. Exercices préparatoires, Etats de cause, Invention, Catégories stylistiques, Méthodes de l'habileté*. Première traduction française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon. Préface de Pierre Laurens. Paris: L'Age d'Homme.

HUIZINGA, Johan

- 1951 *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Traduit par Cécile Seresia. Paris: Gallimard.

HULT, David F.

- 2003 «Introduction». In Alain Chartier, Baudet Hedenc et Achille Caulier. *Le Cycle de La Belle Dame sans Mercy*. Edition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par David F. Hult avec la collaboration de Joan E. McRae. Paris: Honoré Champion, pp.VII-LXIII.

ILVONEN, Eero

- 1912 «Les demandes d'amours dans la littérature française du moyen âge». *Neuphilologische Mitteilungen*, 14, pp.128-144.

INFANTES, Víctor

2004 «Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos XV-XVII)». *Bulletin Hispanique*, 106/1, pp.23-44.

JANNER, Hans

1943 «La glosa española: estudio de su métrica y de sus temas». *Revista de Filología Española*, 27, pp.181-232.

JAUSS, Hans-Robert

1970 «Littérature médiévale et théorie des genres». *Poétique*, 1, pp.79-98.

JEANROY, Alfred

1934 *La poésie lyrique des troubadours, II*. Paris: Didier.

JOHNSON, Leonard W.

1990 *Poets as Players: Theme and Variation in Late Medieval French Poetry*. Stanford: Stanford University Press.

KAGEYAMA, Midoriko

2012 «La défiance dans la *Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier». *Questes*, 23, pp.121-133.

KIBLER, William

1979 «The Narrator as Key to Alain Chartier's *Belle Dame sans Mercy*». *French Review*, 52, pp.714-723.

KINCH, Ashby

2008 «'La Crudele in amore': Carlo del Nero Reads *La Belle Dame sans mercy*». In *Chartier in Europe*. Edited by Emma Cayley and Ashby Kinch. Cambridge, Rochester: D. S. Brewer, pp.165-181.

2015 «Chartier's European Influence». In *A Companion to Alain Chartier (c. 1385-1430)*. Edited by Daisy Delogu, Joan E. McRae and Emma Cayley. Leiden, Boston: Brill, pp.279-302.

KOHUT, Karl

1982 «La teoría de la poesía cortesana en el *Prólogo* de Juan Alfonso de Baena». In *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal, Madrid 1978*. Edición de Wido Hempel y Dietrich Briesche Meister. Tübingen: Max Niemeyer, pp.120-137.

KOVACS, Susan

2001 «Staging lyric performances in early print culture: *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhetorique* (c. 1501-1502)». *French Studies*, 55, pp.1-24.

LABRADOR HERRAIZ, José J.

1974 *Poesía dialogada medieval*. Madrid: Maisal.

LAIDLAW, J. C.

1974 *The Poetical Works of Alain Chartier*. Cambridge: Cambridge University Press.

LANCIANI, Giulia

- 1995 «Per una tipologia della tenzone galego-portoghese». In *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993). III*. Edición de Juan Paredes. Granada: Universidad de Granada, pp.117-130.

LANCIANI, Giulia & Giuseppe TAVANI

- 1998 *A cantiga de Escarnho e Maldizer*. Tradução de Manuel G. Simões. Lisboa: Edições Colibri.

LANGLOIS, Ernest

- 1902 *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris : Imprimerie nationale.  
1907 «Le jeu du Roi qui ne ment et le jeu du Roi et de la Reine». *Romanische Forschungen*, 23, 163-173.

LAUSBERG, Heinrich

- 1982 *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LAVIS, Georges

- 1991 «Le jeu-parti français: jeu de réfutation, d'opposition et de concession». *Medioevo Romanzo*, 16, pp.21-128.

LE GENTIL, Pierre

- 1981 *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age: les thèmes, les genres et les formes*. Genève-Paris: Slatkine.

LEMAIRE, Jacques

- 1994 *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*. Bruxelles: Académie royale de langue et de littérature françaises.

LUCKEN, Christopher

- 2012 «De la cour au livre: la communauté poétique de Louis à Charles d'Orléans». In *Être poète au temps de Charles d'Orléans*. Études réunies par Hélène Basso et Michèle Gally. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse: Éditions Universitaires d'Avignon, pp.46-87.

MANSION, Suzanne

- 1946 «La première doctrine de la substance: la substance selon Aristote». *Revue Philosophique de Louvain*, 44/3, pp.349-369.

MARFANY, Marta

- 2007 «D'Ausiàs March a Bernt Hug de Rocabertí: Antoni Vallmanya i el canon poètic de mitjan segle XV». *Llengua & Literatura*, 18, pp.45-73.  
2008 *La traducció catalana medieval de «La Belle Dame sans merci»*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.  
2012a «*La dama senza mercede*: Carlo del Nero e la traduzione catalana di *La Belle Dame sans merci* di Alain Chartier». *Cultura Neolatina*, 72/3-4, pp.307-316.  
2012b «La Influència de la poesia francesa des d'Andreu Febrer a Ausiàs March». *Estudis romànics*, 34, pp.259-287.

- 2012c «Métodos para el estudio de las traducciones medievales: la versión catalana de *La Belle Dame sans merci* como ejemplo». In *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*. Edición al cuidado de Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro. Salamanca: SEMYR, pp.673-681.
- MARINO, Nancy F
- 2014 «Las poesías olvidadas de Juan Fernández de Heredia: entre el *Cancionero General* y la edición impresa de 1562». In *La poesía en la imprenta antigua*. Edición de Josep Lluís Martos. Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant, pp.95-105.
- McRAE, Joan E.
- 1997 *The Trials of Alain Chartier's Belle dame sans Mercy: The Poems in Their Cyclical and Manuscript Context*. PhD Dissertation. Charlottesville: University of Virginia.
- 2008 «Cyclification and the Circulation of the *Querelle de la Belle Dame sans mercy*». In *Chartier in Europe*. Edited by Emma Cayley and Ashby Kinch. Cambridge, Rochester: D. S. Brewer, pp.91-104.
- 2015 «A Community of Readers: The Quarrel of the *Belle Dame sans mercy*». In *A Companion to Alain Chartier (c. 1385-1430)*. Edited by Daisy Delogu, Joan E. McRae and Emma Cayley. Leiden, Boston: Brill, pp.200-223.
- MENDES, Margarida Vieira
- 1996 «A citação no primeiro Inferno de amores português: *O cuidar e sospirar*». *Românica*, 5, pp.119-128.
- 1997 «*O cuidar e sospirar* na formação da poesia portuguesa renascentista». In *O Cuidar e Sospirar [1483]*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.7-51.
- MENDOZA, Fray Íñigo de
- 1968 *Cancionero*. Edición, introducción y notas de Julio Rodríguez-Puértolas. Madrid: Espasa-Calpe.
- MEYENBERG, Regula
- 1992 *Alain Chartier prosateur et l'art de la parole au XV<sup>e</sup> siècle*. Berne: Francke.
- MINET-MAHY, Virginie & Jean-Claude MÜHLETHALER
- 2010 «Introduction». In *Le livre d'Amis: Poésies à la cour de Blois (1440-1465)*. Publication, traduction et présentation par Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler. Paris: Champion Classiques – Honoré Champion, pp.7-49.
- MOLINIE, Georges
- 1992 *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française.
- MOLINIER, Guilhem
- 1919 *Las Leys d'amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux. II*. Joseph Anglade (éd). Toulouse: Édouard Privat.

MORÁN CABANAS, Maria Isabel

- 2001 *Traje, Gentileza e Poesia. Moda e Vestimenta no 'Cancioneiro Geral' de Garcia de Resende*. Lisboa: Editorial Estampa.
- 2003 «Introdução». In *Festa, teatralidade e escrita: esboços teatrais no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor” – Departamento de Galego-Português, Francés e Lingüística: Universidade da Coruña, pp.9-63.

MORENO, Manuel

- 2007 «Descripción codicológica LB2: CsXV I: 276-358. Ms. Add. 33.382, British Library de Londres». In Dorothy S. Severin *et al.* *An Electronic Library of 15<sup>th</sup> Century Castilian Cancionero Manuscripts* [<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>].

NAVARRO TOMÁS, Tomás

- 1974 *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid-Barcelona: Ediciones Guadarrama-Labor.

NIETO SORIA, José Manuel

- 1988 «Apología y propaganda de la realeza en los cancioneros castellanos del siglo XV. Diseño literario de un modelo político». *En la España Medieval*, 11, pp.185-222.
- 2009 «Ceremonia y pompa para una monarquía los Trastámara de Castilla». *Cuadernos del CEMyR*, 17, 51-72.

OLIVEIRA, Belmira Fernanda Gonçalves de

- 1996 «Os serões reais na Idade Média». *Cadernos do Noroeste*, 9, 121-156.

OLIVER, Francesc

- 2011 *Raquesta d'amor de Madama sense merci*. Edició de Marta Marfany. Biblioteca electrònica del NARPAN. [<http://www.narpan.net/ben/EdicioBD.htm>].

PAGES, Amédée

- 1936a «*La Belle Dame sans Merci* d'Alain Chartier. Texte français et traduction catalane». *Romania*, 62, pp.481-531.
- 1936b *La poésie française en Catalogne du XIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XV<sup>e</sup>*. Toulouse-Paris: Édouard Privat-Henri Didier.

PEREA RODRÍGUEZ, Óscar

- 2007 *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- 2009 *La época del Cancionero de Baena: los Trastámara y sus poetas*. Baena: Fundación Pública Municipal Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.
- 2012 «Las rúbricas cancioneriles y la identificación de poetas de los siglos XV y XVI». In *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, II: Medieval*. A cura di Aviva Garribba. Roma: Bagatto Libri, pp.288-295.

PERELMAN, Chaim & Lucie OLBRECHTS-TYTECA

- 1976 *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*. 3<sup>ème</sup> édition. Bruxelles: Édition de l'Université de Bruxelles.

PÉREZ PASCUAL, Ángel

- 1996 «La teoría emblemática en el *Arte poética española* de Rengifo y Vicens». In *Literatura emblemática hispánica: Actas del I Simposio Internacional*. Edición de Sagrario López Poza. A Coruña: Universidade da Coruña: Servicio de Publicaciones, pp.569-577.

PERRET, Michèle

- 1998 «Typologie des fins dans les œuvres de fiction (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). *PRIS-MA*, 14/2, pp.155-174.

PIAGET, Arthur

- 1891 «La cour amoureuse dite de Charles VI». *Romania*, 20, pp.417-454.  
1902 «Un manuscrit de la ‘Cour amoureuse de Charles VI’». *Romania*, 31, pp.597-603.

PINKERNELL, Gert

- 1985 «La Ballade du concours de Blois de François Villon, ou les affres d’un courtisan marginal». *Le Moyen Français*, 17, pp.48-72.

PIZAN, Christine de

- 1982 *Cent ballades d’amant et de dame*. Texte établi et présenté par Jacqueline Cerquiglini. Paris: Union Générale d’Éditions.

POIRION, Daniel

- 1967 *Le lexique de Charles d’Orléans dans les ballades*. Genève: Librairie Droz.  
1973 «Lectures de la *Belle Dame sans Mercy*». In *Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Pierre Le Gentil*. Paris: SEDES, pp.691-705.  
1978 *Le poète et le prince. L’évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d’Orléans*. Genève: Slatkine Reprints.

POTVIN, Charles

- 1886 «La Charte de la Cour d’Amour de l’année 1401». *Bulletin de l’Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 12/3, pp.191-220.

POTVIN, Claudine

- 1979 «Les rubriques du *Cancionero de Baena*: étude pour une ‘gaie science’». *Fifteenth Century Studies*, 2, pp.173-185.  
1989 *Illusion et pouvoir: la poétique du Cancionero de Baena*. Montréal/Paris: Bellarmin/Vrin.

RABATEL, Alain

- 2006 «La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine». *Revue Romane*, 41, pp.55-80.

RAVASINI, Ines

- 2005 «Experimentos estructurales en algunos poemas de Cartagena: contribución para el estudio del género lírico de la glosa». In *I Canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrezia*. Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII (Ferrara, 7-9 ottobre 2002). A cura di Andrea Baldissera e Giuseppe Mazzocchi. Padova: Unipress, pp.263-279.



RAYNAUD, Gaston

- 1905 «Introduction». In *Les Cent Ballades. Poème du XIV<sup>e</sup> siècle*. Avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le Jeune et de Jean de Crésecque. Publié avec deux reproductions phototypiques. Par Gaston Raynaud. Paris: Librairie de Firmin-Didot, pp.I-LXX.

RECIO, Roxana

- 2012 «Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado». In *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511) – Poesía, manuscrito e imprenta. I*. Edición de Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó. València: Publicacions de la Universitat de València, pp.349-369.

RESENDE, Garcia de

- 1994 *Livro das obras de Garcia de Resende*. Edição crítica, estudo textológico e linguístico por Evelina Verdelho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

*Rhét. Herennius*

- 1989 *Rhétorique à Herennius*. Texte établi et traduit par Guy Achard. Paris: Les Belles Lettres.

RIBEIRO, Cristina Almeida

- 2001a «Citação e glosa no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende». In *Canzonieri iberici. I*. Edición al cuidado de Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual. Noia: Editorial Toxosoutos, pp.345-358.
- 2001b «Preguntas y respuestas en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende». Comunicação apresentada no IX Congresso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de Setembro), inédita.
- 2002 «Preguntas sin respuesta en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende». Comunicação apresentada no Colóquio Internacional I Canzonieri di Lucrezia (Ferrara, 7-9 de Outubro), inédita.

RIGOLOT, François

- 1982 *Le texte de la renaissance. Des rhétoriciens à Montaigne*. Genève: Droz.

RIQUER, Martí de

- 1983 «Introducció». In Alain Chartier. *La belle dame sans merci*. Amb la traducció catalana del segle XV de Fra Frances Oliver. Estudi i edició per Martí de Riquer, pp.XI-XLIX.

RODADO RUIZ, Ana

- 1996 «Literatura manchega hacia 1500. La glosa del cartujano en su contexto». *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 22, pp.139-169.

ROSS, Daniel

- 2014 «El origen de los estudios sobre la pseudocoordinación verbal». *Diálogo de la Lengua*, 6, pp.116-132.

RUIZ GARCÍA, Elisa

- 1999 «El poder de la escritura y la escritura del poder». In *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Director José Manuel Nieto Soria. Madrid: Dykinson, pp.275-313.

RUIZ, Teófilo F.

- 1988 «Fiestas, torneos y símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV castellano». In *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*. Coordinación: Adeline Rucquoi. Valladolid : Ambito Ediciones, pp.249-265.

SANSONE, Giuseppe

- 1997 «*La Belle Dame Sans Merci* et le langage courtois». *Le Moyen Français*, 39-41, pp.513-526.

SANTOS, Maria José Azevedo

- 1996 «A cultura portuguesa no século XV: da universidade à corte». *Revista Portuguesa de História*, t. XXXI, I, pp.243-274.

SCOLES Emma & Ines RAVASINI

- 1996 «Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa». In *Nunca fue pena mayor: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Edición de Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, pp.615-632.

SEBILLET, Thomas

- 1910 *Art poétique françois*. Édition critique avec introduction et notes de Félix Gaiffe. Paris: Société Nouvelle de Librairie et d'Édition.

SENESCHAL, Jean le

- 1905 *Les Cent Ballades. Poème du XIV<sup>e</sup> siècle*. Avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le Jeune et de Jean de Crésecque. Publié avec deux reproductions phototypiques. Par Gaston Raynaud. Paris: Librairie de Firmin-Didot.

SILVA, Alberto Júlio

- 1989 «Apontamentos de traje no *Cancioneiro Geral*». In *Colóquio Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época. Actas. IV: Sociedade, Cultura e Mentalidades na Época do Cancioneiro Geral*. Porto: Universidade do Porto / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.265-277.

SIMÕES, Manuel

- 1993 «Arte menor», «Processo de Vasco Abul», «Redondilha», «Redondilho», «Trova». In *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Lisboa: Caminho, pp.70; 565-566; 69-70; 569-570; 639.

SOLTERER, Helen

- 1995 *The Master and Minerva: Disputing Women in French Medieval Culture*. Berkeley: University of California Press.

SOUSA, Sara Rodrigues de

- 2010a «Diálogos ibéricos en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende». In *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos*. Ângela Fernandes *et alii* (eds.). Lisboa: ALEPH-Centro de Estudos Comparatistas: Academia Editorial del Hispanismo, pp.887-899.
- 2010b «Técnicas e ideología epidíctica en las alabanzas de Álvaro de Brito, poeta del *Cancioneiro Geral*». In *Convivio. Cancioneros peninsulares*. V. Beltrán y J. Paredes (eds.). Granada: EUG, pp.183-196.

STANESCO, Michel

- 2006 «La cour médiévale comme institution littéraire». *Travaux de Littérature*, 19, pp.23-37.

TABARD, Laëtitia

- 2012 *Bien assaillly, bien deffendu: le genre du débat dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*. Sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet. Thèse de doctorat. Paris 4.

TARRÍO, Ana María S.

- 2000 *Formación humanística y poesía romance en 'Cancioneiro Geral' de Garcia de Resende*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- 2014 «Atalante y Atlas: deseo, invención y enigma en una pregunta satírica del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 3, pp.157-180.

TATO, Cleofé

- 2008a «Leyendo ID 0128 'Amor cruel e brioso' de Macías». In *De rúbricas ibéricas*. Edición de Aviva Garribba. Roma: Aracne, pp.19-35.
- 2008b «Las rúbricas de la poesía cancioneril». In *De rúbricas ibéricas*. Edición de Aviva Garribba. Roma: Aracne, pp.37-60.
- 2008c «De rúbricas y cancioneros». In *De rúbricas ibéricas*. Edición de Aviva Garribba. Roma: Aracne, pp.61-95.

TAYLOR, Jane H. M.

- 1998 «Inescapable Rose: Jean le Seneschal's *Cent Ballades* and the art of Cheerful Paradox». *Medium Aevum*, 67/1, pp.60-84.
- 2001 *The Poetry of François Villon. Text and Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2006a «Courtly Gatherings and Poetic Games: 'Coterie' Anthologies in the Late Middle Ages in France». In *Book and Text in France, 1400-1600*. Edited by Adrian Armstrong and Malcolm Quainton. Aldershot, Burlington: Ashgate, pp.13-29.
- 2006b «Inventer le recueil lyrique à l'époque de l'imprimerie, quelques jalons». *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 62, pp.21-29.
- 2007 *The Making of Poetry. Late-Medieval French Poetic Anthologies*. Turnhout: Brepols.

- 2010 «L'oral et l'écrit: pratique de la ballade à la cour de Blois». In *Lectures de Charles d'Orléans. Les ballades*. Sous la direction de Denis Hüe. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp.141-152.

TOBIE, Geneviève

- 2000 *Petits poètes à la cour de France entre 1390 et 1430. Quelques représentations du poète, de la dame et de l'amant dans les récits autour des cours amoureuses*. Université Paris X Nanterre. Lille: Atelier national de reproduction des thèses.

TOCCO, Valeria

- 1993 «Osservazioni sul bilinguismo in Portogallo (sec.XV-XVII)». *Il Confronto Letterario*, 20, pp.319-334.
- 1997 «Introdução». In *Diogo Brandão: Obras Poéticas*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.7-38.
- 2002 «Note sulle *preguntas e repostas* del *Cancioneiro Geral* de Resende». *Studi Mediolatini e Volgari*, 48, pp.171-184.

TOMASSETTI, Isabella

- 1998 «Tra intertestualità e interpretazione: i 'decires a citazioni' del *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, pp.63-100.
- 2005 «La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende». In *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp.1499-1519.
- 2008 «*Mil cosas tiene el amor*»: *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger.

TORO PASCUA, María Isabel

- 2012 «Pedro Manuel y su cancionero (1516)». In Pedro Manuel de Urrea. *Cancionero, I*. Edición, introducción y notas de María Isabel Toro Pásqua. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.VII-CXCI.

VALLÍN, Gema

- 2011 «De los *jeux-partis* franceses a los debates de la poesía cancioneril» [en línea]. In *Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario del Cancionero General de Hernando del Castillo, 10, 24-26 agosto 2011*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras, 11 pp.  
[<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/yeux-partis-franceses-debates-poesia.pdf>]

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar

- 1981 «O bilinguismo castelhano-português na época de Camões». *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, pp.807-827.

VERARD, Antoine

- 1910 *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*. Reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501. I. Paris: Librairie de Firmin-Didot.

VILLEGAS PAREDES, Gladys

- 2008 *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diversas órdenes religiosas del siglo XVII español*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

VIOLA, Coloman

- 1982 «Manières personnelles et impersonnelles d'aborder un problème: Saint augustin et le XII<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'histoire de la *quaestio*». In *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve 25-27 mai 1981*. Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, pp.11-30.

WEIJERS, Olga

- 1996 *Le maniement du savoir: pratiques intellectuelles à l'époque des premières universités (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*. Turnhout: Brepols.
- 1997 «Techniques et méthodes d'enseignement». In *L'enseignement des disciplines à la Faculté des arts (Paris et Oxford, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*. Actes du colloque international. Edités par Olga Weijers et Louis Holtz. Turnhout: Brepols, pp.337-344.
- 1999 «De la joute dialectique à la dispute scolastique». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 143/2, pp.509-518.

WEISS, Julian

- 1990 *The Poet's Art: Literary Theory in Castille c. 1400-60*. Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature.

WILLIAMS, Harry

- 1982 «French Proverbs in Fifteenth-Century Literature: A Sampling». *Fifteenth-Century*, 5, pp.223-232.

ZINK, Michel

- 2007 «Auteur et autorité au Moyen âge». In *De l'autorité. Colloque annuel du Collège de France*. Sous la direction d'Antoine Compagnon. Paris: Odile Jacob, pp.143-158.

ZUMTHOR, Paul

- 1963 *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- 1976 «Le carrefour des Rhétoriciens». *Poétique*, 27, pp.317-337.
- 1978 *Le masque et la lumière: la poétique des Grands Rhétoriciens*. Paris: Éditions du Seuil.

WODKOWSKI, Zbigniew

- 1996 *Entre o cortesanesco e o popular: a poesia do Cancioneiro Geral (1516)*. Tese de Doutoramento. Montréal: Université de Montréal.

# **ANEXOS**

## **ANEXO A**

## *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*

### **Texte n°1**

Et premierement balade d'ung amoureux a sa dame

- 1      Ma doulce amour ma joye souveraine  
Escoutez moi s'il vous plaist ung petit  
Car vous estes la source et la fontaine  
Ou mon cueur prent soulas joye et deduit  
5      Si vous requiers que ne soie escondit  
Du don d'amer dont vous ay fait requeste  
Et que tantost sans aucun contredit  
Entre voz bras me vueillez faire feste
- Se je vous prie dame de beaulte plaine  
10      Pour vostre amour je ne soye desdit  
Aiez pitie de ma nature humaine  
Qui durement pour vous se desconfit  
Parlez a moy par bouche ou par escript  
Et me monstrez signe d'amour parfaicte  
15      Joyeusement par dessoubz vostre abit  
Entre voz bras me vueillez faire feste
- Considerez que tousjours suis en paine  
En vous servant et de jour et de nuyt  
Et si scay bien qu'onques chose villaine  
20      Par ma bouche contre vous ne fut dit  
Ottroiez moy pardon grace et respit  
Du bon du cuer car vostre amour me hette  
Dessus ung banc ou dessus ung beau lit  
Entre voz bras me vueillez faire feste
- 25      O princesse bel acueil enhardit  
Mon cueur a dire tout ce qu'il m'amonnest  
Puis q'un baiser cy point ne me souffit  
Entre voz bras me vueillez faire feste

Fls. 60r – 60v

### **Texte n°2**

Response de la dame a l'amoureux

- 1      Mon doulx amy j'ay veu vostre requeste  
Touchant le fait et de vous et de moy  
Si doulcement et si haultement faicte  
Que renvoyer jamais ne vous pourray  
5      Puis que m'aymes si fort comme je voy



De vostre amour humblement vous mercie  
A ce besoing secourir vous voudray  
Pour vous monstrer que je suis vostre amye

10 Vous me semblez homme sage et honneste  
Or aprimes maintenant l'appercoy  
Car sagement et non pas comme beste  
Par beau moyen estes venu vers moy  
Comme vaillant ou je ne m'y congnoy  
Avez este et d'amoureuse vie  
15 Secretement je le vous presteray  
Pour vous monstrer que je suis vostre amye

Oster vous vueil hors de ceste tempeste  
Ou vous estes et de ce grant ennoy  
Prenez bon cuer et si menez grant feste  
Car au jourduy je vous acompliray  
20 Vostre desir et si vous aymeray  
Par dessus tous et menrons chiere lye  
Et puis apres je le vous livreray  
Pour vous monstrer que je suis vostre amye

Prince d'amour se j'ayme ou aymeray  
25 C'est par amours a tous ne le faiz mie  
Ce passedroit amis je vous feray  
Pour vous monstrer que je suis vostre amye

Fls. 60v – 61r

### Texte n°3

#### Balade

1 Je me doubte qu'il ne viengne cher temps  
Et qu'il ne soit une maulvaise annee  
Quant amasser voy grain a plusieurs gens  
Et mettre a part faillir voy la vinee  
5 L'air corrompu terre mal ordonnee  
Maulvais labour et semence pourrie  
Febles chevaulx dont le labour detrie  
Contre laquelle riche dit eschac  
Pour ce convient que le peuple mendie  
10 Car nul n'entend fors qu'a emplir son sac

Particulier est chascun en son sens  
Et couvoiteux vie desordonnee  
Tout est ravy par force des puissans  
Au bien commun n'a creature nee  
15 Pas n'est la terre des hommes gouvernee  
Selon raison la loy est abolie  
Verite fault regner voy menterie  
Et les plus grans ce noyent en ce lac

20 Par couvoiter est la terre perie  
 Car nul n'entend fors qu'a emplir son sac  
  
 Si fault de fain perir les innocens  
 Dont les gras loupz font chascun jour ventree  
 Qui amassent a milliers et a cens  
 Le faulx tresor du grain et de la blee  
 25 Le sang les os qui ont la terre aree  
 Des pources dont l'esprit vengeance crie  
 Au ciel a dieu ve a la seigneurie  
 Aux gros milours et aux menans sabac  
 Et a tous ceulx qui font celle folie  
 30 Car nul n'entend fors qu'a emplir son sac  
  
 Prince le temps est brief de ceste vie  
 Aussi tost meurt ung homme qu'on dit flac  
 Que deviendra la pource ame esbahie  
 Car nul n'entend fors qu'a emplir son sac

Fol. 63v

#### Texte n°4

Rondel a ce propos

1 Jamais brebis n'engresseront  
 En lieu ou loups font leurs repaires  
 Car ilz sont leurs grans adversaires  
 De long temps et tousjours seront  
  
 5 A grant paine pastureront  
 Empres peuple de telz affaires  
 Jamais *etc...*  
  
 Tousjours nuysance leur feront  
 Brief ilz leur font mal necessaires  
 10 Et qui pis est du tout contraires  
 Je croy qu'en fin les mengeront  
 Jamais brebis *etc...*

Fol. 63v

#### Texte n°5

Autre rondel

1 Qui veult de dame a moy changer  
 Est il nulle ame qui s'en vante  
 A tous venans l'offre presente  
 Je ne puis que perdre ou gagner  
  
 5 Sans y penser trop ne songer  
 Mais que nulluy ne s'en repente  
 Qui veult *etc...*

Autrement ne puis eslonger  
Le desplaisir qui me tormente  
10 Dont prive suis de mon entente  
Qui me contraint dire au premier  
Qui veult *etc...*

Fls. 89v – 90r

**Texto nº6**

**Autre rondel**

1 Je change a vous se c'est vostre vouloir  
Et pour la vostre je vous en quitte deux  
qui m'ont donne des plus desplaisans dueilz  
Que ne font ceulx dont je vous oy doloir  
  
5 Et pource sans repentir et sans veoir  
En esperant destre le plus eueux  
Je change a vous *etc...*  
  
Car pis que j'ay je ne puis pas avoir  
Tant est dolent mon desplaisir crueulx  
10 Pour abreger je me tiens bien joyeux  
Qu'il vous a pleu faire l'offre assavoir  
Je change a vous *etc...*

Fol. 90r

## **ANEXO B**

**Quadro 1:** A glosa no *Cancionero General* (11CG)

Legenda: Id. = Identificação; Est. rim = Estrutura rimática; Reg. = Glosa registrada;  
As letras em negrito representam o verso glosado.

Id.	Texto glosado					Glosa					
	Forma poética	Nº de versos	Est. rim	Tema	Autor	Reg.	Versos da glosa em que surge um verso do texto glosado	Versos glosados	Est. rim	Tema	Autor
24 [ID6060] [ID6061]	Cantiga	3×5	ABABA CDCDCABAAB	Devoção	Ginés de Cañizares	×	14×10[9] (1-14) 1×11[9] (15)	1-15	ABABACDDCD (1-14) ABABACDDCDD (15)	Devoção	Alonso de Proaza
28 [ID0408] [ID6064]	Cantiga	1×5 1×11	ABABB CDeCDeBFFBB	Devoção	Juan Rodríguez del Padrón	×	4×10 [5,10] (1,5) [5,9,10] (2) [3,9,10] (6) 2×11[5,10,11] (3,4)	1-16	ABAABCDCCD (1,5) ABAABCDCCD (2) ABAABCDCCDe (3) ABAABCDCCDe (4) ABBABCDCCD (6)	Devoção	Tapia
39 [ID1051] [ID1052]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDDCABAB	Devoção	Juan de Mena	×	6×10 [5,10]	1-12	ABAABCDCCD	Devoção	Tapia
82 [ID6079] [ID6078]	Vilancete ( <i>Canción</i> , na rubrica)	1×3 1×7	AAB CDCDAAB	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	2×6[3, 5, 6] (1, 3) 1×8[3,4,7,8] (2)	1-10	ABAAAB (1,3) ABABABAB (2)	Sufrimento amoroso	Lope de Estúñiga
114 [ID0682] [ID0686]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDCDABB	Sufrimento amoroso	Pedro de Cartagena	×	4×8[7,8] (1-3,5) 1×9[8,9] (4) 1×4	1-10	ABABCDCCD (1-3) ABAABCDCCD (4) ABBACDDC (5) ABBA (6)	Sufrimento amoroso	Mexía

127 [ID0152] [ID6129]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDCDABBA	Sofrimento amoroso	Pedro González de Mendoza (?) Francisco de Costana (?)	×	6×10[5,10]	1-12	ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Francisco de Costana
134 [ID0889] [ID0891]	Trovas	3×9	ABABCDCCD	Sofrimento amoroso	Pedro de Cartagena	×	20×9 [½]	1-9 (primeira estrofe)	ABABCDCCD (1,20) ABABCDCCD (2-19)	Sofrimento amoroso	Pedro de Cartagena
170 [ID0669] [ID6132]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDCDABAB	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	6×10[5,10]	1-12	ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Rodrigo Dávalos
171 [ID0779] [ID6133]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDDCABBA	Sofrimento amoroso	Anónimo (?) Diego López de Haro (?)	×	6×10[9,10]	1-12	ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Rodrigo Dávalos
172 [ID6134] [ID6135]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDDCABBA	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	6×10[5,10]	1-12	ABAABCACCA (1) ABAABCDCCD (2-6)	Sofrimento amoroso	Rodrigo Dávalos
187 [ID4331] [ID6150]	Mote	1			Don Jorge Manrique	×	9[1] 8	1	ABAABCBBBC (1) ABBACDDC (2)	Sofrimento amoroso	Don Jorge Manrique
238 [ID0670] [ID2984]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDCDABAB	Sofrimento amoroso	Duque de Alva	×	7×10[9,10] (1-6)	1-12	ABAABCDCCD (1-6) ABAABCDCCD (7)	Sofrimento amoroso	Comendador Román
324 [6233] [6988]	Mote	1		Lealdade	Adelantado de Murcia		5 10[5]	1	ABABA CDCCDABABA	Sofrimento amoroso	Adelantado de Murcia
325 [6233] [6234]	Mote	1		Lealdade	Adelantado de Murcia		4 8[4]	1	ABAB CDCDABAB	Sofrimento amoroso	Adelantado de Murcia
422 [ID0811] [ID0810]	Romance	1×28	0A0A0A...	Sofrimento amoroso	Conde Claros (?)	×	14×10[9,10] (1-13)	1-28	ABAABCDCCD (1-3, 5-13) ABAABCACCA (4) ABAABCDCCD (14)	Sofrimento amoroso	Francisco de León

423 [ID0683] [ID6315]	Romance	1×24	0A0A0A...	Intransigência do rei / política	Lope de Sosa	×	10×10[9,10]	1-20	ABAABCDCCD (1-8, 10) ABAABCACCA (9)	Intransigência do rei / política	Soria
424 [ID0714] [ID0767]	Romance	1×22	0A0A0A...	Comportamento do amante	Anónimo	×	11×10[9,10]	1-22	ABAABCDCCD	Comportamento do amante	Jerónimo Pinar
425 [ID0735] [ID1064]	Romance	1×26	0A0A0A...	Comportamento do amante	Anónimo	×	13×4[3,4]	1-26	ABAB	Sufrimento amoroso	Tapia
426 [ID6316] [ID6317]	Romance	1×6	0A0A0A...	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	3×11[10,11]	1-6	ABCABCDdCCD (1) ABCABCDDeED (2,3)	Sufrimento amoroso	Don Luis de Bivero
427 [ID0756] [ID6318]	Romance	1×12	0A0A0A...	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	6×10[9,10]	1-12	ABAABCDCCD (1-3;6) ABBABCDCCD (4-5)	Sufrimento amoroso	Nicolás Núñez
442 [ID0753] [ID6335]	Romance	1×22	0A0A0A...	Comportamento do amante (engano)	Anónimo	×	10×10[9,10] (1-5; 7-11) 1×9[8,9] (6)	1-22	ABAABCDdCCD (1) ABAABCDCCD (2-5; 7-11) ABAABCDCCD (6)	Comportamento do amante (engano)	Jerónimo Pinar
443 [ID0701] [ID0840]	Romance	1×12	0A0A0A...	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	6×10[9,10]	1-12	ABBABCDdCCD (1) ABBABCDCCD (2) ABAABCDdCCD (3,6) ABAABCDCCD (4,5)	Sufrimento amoroso	Nicolás Núñez (na edição de 1514, há uma glosa de Garci Sánchez de Badajoz)
444 [ID6336] [ID6337]	Romance	1×12	0A0A0A...	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	6×10[9,10]	1-12	ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Quirós

445 [ID0882] [ID2029]	Romance	1×22	0A0A0A...	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	12×10[9,10]	1-22	ABAABCBCCB (1) ABAABCDCCD (2-11) ABAABCDCCD (12)	Sofrimento amoroso	Soria
566 [ID2026] [ID2025] [ID0904]	Motes (2)	1×1		Merecimento	Doña Catalina Manrique, Pedro de Cartagena	×	4[4] 8[4]	1;1	ABAB CDDCABAB	Sofrimento amoroso	Pedro de Cartagena
567 [ID2027] [ID0911]	Mote	1		Sofrimento	Doña Marina Manuel	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDDCABBA	Sofrimento Amoroso	Pedro de Cartagena
568 [ID6987] [ID6404]	Mote	1		Submissão à dama	Anónimo	×	5[5] 11[11]	1	ABAAB CDDCCABAAAB	Sofrimento amoroso	Pedro de Cartagena
569 [ID3680] [ID4166]	Mote	1		Submissão à dama	Anónimo	×	5[5] 9[9]	1	ABBAA CDCDABBAA	Sofrimento amoroso	Don Jorge Manrique
570 [ID4229] [ID6405]	Mote	1		Amor	Don Jorge Manrique	×	5[5] 10[10]	1	ABAAB CDCDDABAAB	Amor	Don Jorge Manrique
571 [ID6982] [ID6406]	Mote	1		Amor	Anónimo	×	5[5] 10[10]	1	ABAAB CDCCDABAAB	Amor	Pedro de Cartagena
572 [ID6983] [ID6407]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABAB CDDCABAB	Sofrimento amoroso	Florencia Pinar
573 [ID3671] [ID4157]	Mote	1		Religião (mote evangélico)	«Una dama» Evangelho de São Mateus (26:39)	×	5[5] 10[10]	1	ABAAB CDCCDABAAB	Sofrimento amoroso	Soria
574 [ID6984] [ID6408]	Mote	1		Memória	Anónimo	×	4[4] 10[10]	1	ABBA CDCDABBA	Memória	Alonso de Cardona



575 [ID6985] [ID6409]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 10[10]	1	ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Alonso de Cardona
576 [ID6986] [ID6410]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABAB CDCDABAB	Sufrimento amoroso	Comendador Ávila
577 [ID3679] [ID4158]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[5] 9[9]	1	ABBAB CDDCABBAB	Sufrimento amoroso	Nicolás Núñez
578 [ID2324] [ID2876]	Mote	1		Constância	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABAB CDDCABAB	Constância no amor	Juan Fernández de Eredia
579 [ID2362] [ID2877]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[5] 10[10]	1	ABAAAB CDDCDABAAB	Sufrimento amoroso	Juan Fernández de Eredia
580 [ID6981] [ID6412]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Serrano	×	5[5] 10[10]	1	ABAAAB CDCCDABAAB	Sufrimento amoroso	Serrano
581 [ID6107] [ID6413]	Mote	1		Recordação	Serrano	×	5[5] 9[9]	1	ABAAB CDCDABAAB	Recordação	Serrano
582 [ID6310] [ID6414]	Mote	1		Sufrimento amoroso (paradoxo)	Serrano	×	5[5] 10[10]	1	ABAAB CDCCDABAAB	Sufrimento amoroso	Serrano
583 [ID6330] [ID6415]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[5] 10[10]	1	ABAAAB CDCCDABAAB	Sufrimento amoroso	Sazedo
584 [ID6388] [ID6416]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Sazedo	×	5[5] 11[11]	1	ABAAB CDCCDABAAAAB	Sufrimento amoroso	Sazedo
585 [ID6455] [ID6417]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABAB CDCDABAB	Sufrimento amoroso	Rodrigo Dávalos
586 [ID6564] [ID6418]	Mote	1		Indefinição	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABAB CDCDABAB	Sufrimento amoroso	Anónimo
587 [ID6586] [ID6419]	Mote	1		Submissão	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDDCABBA	Honra	Comendador Ávila

588 [ID6588] [ID6420]	Mote	1		Acaso	Soria	×	4[4] 8	1	ABBA CDCDABBA	Acaso	Soria
589 [ID6605] [ID6421]	Mote	1		Submissão	Anónimo	×	5[5] 10[10]	1	ABAAB CDCCDABAAB	Submissão à dama	Quirós
590 [ID6606] [ID6422]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Luis de Salazar	×	5[5] 10[10]	1	ABAAB CDCCDABAAB	Sufrimento amoroso	Luis de Salazar
591 [ID6402] [ID6423]	Mote	1		Ingratidão	Anónimo (?) Marqués de Villafranca (?)	×	6[6] 12[12]	1	ABBAAB CDDCCDABBAAB	Sufrimento amoroso	Quirós
592 [ID6705] [ID6424]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABAB CDCDABAB	Sufrimento amoroso	Anónimo
593 [ID6718] [ID6425]	Mote	1		Lealdade	Anónimo	×	5[5] 9[9]	1	ABBAB CDCDABBAB	Sufrimento amoroso	Comendador Escrivá
594 [ID6746] [ID6426]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Graviel el Músico	×	4[4] 8[8]	1	ABAAB CDDCABAAB	Sufrimento amoroso	Quirós
595 [ID6747] [ID6427]	Mote	1			Graviel el Músico	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Quirós
596 [ID6748] [ID6428]	Mote	1		Valor da dama / Louvor da dama	Marqués de Zenete	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDDCABBA	Valor da dama / Louvor da dama	Quirós
597 [ID6749] [ID6429]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[5] 10[10]	1	ABBAB CDDCDABBAB	Sufrimento amoroso	Quirós
598 [ID6750] [ID6430]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Graviel el Músico	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Quirós
599 [ID6794] [ID6431]	Mote	1		Sufrimento	Anónimo	×	5[5] 9[9]	1	ABAAB CDDCABAAB	Sufrimento amoroso	Maestre Juan el Trepador

600 [ID4480] [ID6432]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 8	1	ABBA CDCDABBA	Sufrimento amoroso	Soria
601 [ID6852] [ID6433]	Mote	1		Felicidade no sofrimento	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDDCABBA	Felicidade no sofrimento	Soria
602 [ID6867] [ID6434]	Mote	1		Louvor da dama	Anónimo	×	4[4] 8	1	ABBA CDDCABBA	Louvor da dama	Soria
603 [ID6913] [ID6435]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Soria
604 [ID6928] [ID6436]	Mote	1		Recusa do sofrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDCDABBA	Recusa do sofrimento amoroso	Soria
605 [ID6929] [ID6437]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[5] 10[10]	1	ABAAB CDCCDABAAB	Sufrimento amoroso	Soria
606 [ID6947] [ID6438]	Mote	1		Ingratidão	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDDCABBA	Ingratidão	Juan Fernández de Eredia
723 [ID3939] [ID6576]	Mote ( <i>Villancico</i> , na rubrica)	3	ABB	Liberdade?	Anónimo	×	3×10[10]	1-3	ABAABCDCCD	Reflexão sobre a liberdade / Amor	Francisco de la Fuente
774 [ID1095] [ID6619]	Cantiga	1×5 1×9	ABABA CDCDABABA	Crítica à inconstância feminina	Pedro Torrellas	×	14×10[5]	1-14	ABBABBCBCC (1) ABBABCDCCD (2-14)	Crítica à inconstância feminina	Tapia
793 [ID6650] [ID6651]	Cantiga	1×5 1×9	ABBAB CDDCABBAB	Sufrimento amoroso	Don Jorge	×	14×10[10]	1-14	ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Jerónimo Pinar
794 [ID0768] [ID0769]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDDCABAB	Caracterização negativa do amor	Florencia Pinar	×	11×11[10] 1×6[5]	1-12	ABAABCDCCDC (1-11) ABAABA (12)	Caracterização negativa do amor	Jerónimo Pinar
795 [ID6652] [ID6653]	Cantiga	1×5 1×9	ABBAA CDDCABBAA	Sufrimento amoroso	Fray Íñigo de Mendoza	×	14×10[10]	1-14	ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Jerónimo Pinar

796 [ID0779] [ID0780]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDDCABAB	Sofrimento amoroso	Anónimo (?) Diego López de Haro (?)	×	12×10[10]	1-12	ABAABCDCCD (1-11) ABAABCD CDC (12)	Sofrimento amoroso	Jerónimo Pinar
797 [ID6654] [ID6655]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDCDABAB	Amor	Jerónimo Pinar	×	12×10[10] [9](9)	1-12	ABAABCDCCD (1-8; 10-12) ABAABCD CDC (9)	Amor	Jerónimo Pinar
798 [ID0754] [ID0755]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDDCABAB	Sofrimento amoroso	Florencia Pinar	×	12×10[10] [9](7,11)	1-12	ABAABCDCCD (1-6; 8-10; 12) ABAABCD CDC (7,11)	Sofrimento amoroso	Jerónimo Pinar
813 [ID6671] [ID6672]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDCDABAB	Louvor	Geroni Vich	×	6×10[5,10]	1-12	ABBABCDCCD (1) ABAABCDCCD (2,5,6) ABABBCDCCD (3) ABBABCDCCD (4)	Louvor	Alonso de Cardona
821 [ID6679] [ID6680]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDDCABAB	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	6×10[5,10]	1-12	ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Alonso de Cardona
823 [ID6682] [ID6683]	Cantiga	1×5 2×9	ABABb CDCDABAbB (2,3)	Felicidade perdida (metáfora da música)	Anónimo	×	5×13 [4,6,11,12,13] (1,3,5) [4,6,11,13] (2) [4,5,10,13] (4)	1-23	ABCABCDACC (1,5) ABCABCDACC (2) ABCABCAACAACC (3) ABCABCADBADbB (4)	Felicidade perdida (metáfora da música)	Don Francés Carrós
825 [ID0450] [ID6685]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDDCABBA	Sofrimento amoroso	Juan Rodríguez del Padrón	×	6×10[4,8]	1-12	ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Don Francés Carroz
827 [ID6687] [ID6688]	Trova	1×8	ABABCD CD	Sofrimento amoroso	Mossén Crespi de Valdaura	×	8×8[1]	1-8	ABABCD CD	Sofrimento amoroso	Mossén Crespí de Valdaura

830 [ID6691] [ID6692]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDCDABBA	Sofrimento amoroso	Mossén Jordi de Sant Jordi	×	6×8[4,8]	1-12	ABABCD <b>CD</b>	Sofrimento amoroso	Mossén Crespí de Valdaura
831 [ID6693] [ID6694]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDCDABAB	Sofrimento amoroso	Mossén Bernat Fenollar	×	12×8[8]	1-12	ABABCD <b>CD</b>	Sofrimento amoroso	Mossén Crespí de Valdaura
832 [ID0847] [ID6696]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDDCABBA	Sofrimento amoroso	Nicolás Núñez	×	6×10[5,10]	1-12	ABAABCD <b>CCD</b>	Sofrimento amoroso	Don Francisco Fenollete
833 [ID0844] [ID6697]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDCDABBA	Sofrimento	Tapia	×	6×10[5,10]	1-12	ABAABCD <b>CCD</b>	Sofrimento	Don Francisco Fenollete
834 [ID6698] [ID6699]	Cantiga	1×5 1×10	ABAAB CDCCDABAAB	Sofrimento amoroso	Don Francisco Fenollete	×	15×10[10]	1-15	ABAABCD <b>CCD</b>	Sofrimento amoroso	Don Francisco Fenollete
838 [ID6703] [ID6704]	Cantiga	1×5 1×11	ABBAA CDCCDBABBAA	Amor	Anónimo	×	16×10[10]	1-16	ABBAACD <b>DCC</b>	Amor	Mossén Narcís Viñoles
839 [ID1961] [ID2881]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDDCABBA	Sofrimento amoroso	Gijon (?) Anónimo (?)	×	12×9[9]	1-12	ABBACD <b>CCD</b>	Sofrimento amoroso	Juan Fernandez de Eredia (na edição de 1514, há uma glosa de Valerian Ordoñez de Villaquirán)
844 [ID0666] [ID6706]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDCDABAB	Sofrimento amoroso	Don Jorge Manrique	×	1×5[5] 11×10[10]	1-12	ABAAB (1) ABAABCD <b>CCD</b> (2-10)	Sofrimento amoroso	Mossén Jaume Gaçul
847 [ID6709] [ID6710]	Mote	1×4	ABBA	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	4×10[10]	1-4	ABABACD <b>CCD</b>	Sofrimento amoroso	Gerónimo de Artés
848 [ID6711] [ID6712]	Cantiga	1×5 2×9	ABAAB CDCDABAAB (2,3)	Amor	Mossén Fenollar	×	11×10[5,10] (1-11) 1×5[5] (12)	1-23	ABAABCD <b>CCD</b> (1, 3-10) ABAAB <b>CBCCB</b> (2, 11) ABAAB (12)	Amor	Gerónimo de Artés

850 [ID1960] [ID6713]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso (tirania da dama)	Anónimo (?) Costana (?)	×	6×10[5,10]	1-12	ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso (tirania da dama)	Gerónimo de Artés
860 [ID0812] [ID6734]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDCDABAB	Sufrimento amoroso	Conde de Çifuentes	×	1×10[1,2,9,10] 2×9[1,2,8,9]	1-12	ABBABBAABA (1) ABBABBAAB (2,3)	Sufrimento amoroso (tirania da dama)	Quirós
865 [ID0889] [ID6739]	Trovas	3×9	ABABCDCCD	Sufrimento amoroso	Pedro de Cartagena	×	13×10[5,10] 1×5[5]	1-27	ABAABCDCCD (1-3, 5-6, 8-12) ABAABCBCCB (4,13) ABAABACDDC (7) ABAAB (14)	Sufrimento amoroso (tirania da dama)	Francisco Hernández Coronel

**Quadro 2:** A glosa no *Cancionero General* (14CG)

Legenda: Id. = Identificação; Est. rim = Estrutura rimática; Reg. = Glosa registrada;  
As letras em negrito representam o verso glosado.

Id.	Texto glosado					Glosa					
	Forma Poética	Nº de versos	Est. rim	Tema	Autor	Reg.	Versos glosados	Versos em que surge um verso glosado	Est. rim	Tema	Autor
10 [ID6812] [ID6813]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDCDABBA	Teologia	Soria	×	1-12	6×8[1,8]	ABABCD <b>DC</b> (1-3) ABABCD <b>CD</b> (4) ABBACD <b>CD</b> (5) ABBAACAC (6)	Teologia	Diego Núñez de Quirós
75 [ID0701] [ID0700]	Romance	1×14	0A0A0A...	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	1-14	7×9[8,9]	ABABACD <b>DC</b>	Sufrimento amoroso	Garci Sánchez de Badajoz
79 [ID6932] [ID6855]	Mote	1		Doença	Anónimo	×	1	4[4] 8[8]	ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Salazar
80 [ID6933] [ID6856]	Mote	1		Sufrimento	Anónimo	×	1	4[4] 8[8]	ABBA CDCDABBA	Sufrimento amoroso	Puertocarrero
81 [ID6934] [ID6857]	Mote	1		Sufrimento / indecisão	Anónimo	×	1	4[4] 8	ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Puertocarrero
103 [ID1955] [ID1981]	Cantiga	1×5 1×9	ABABA CDCDABABA	Sufrimento amoroso	Jorge Manrique	×	1-14	14×10[10]	ABABACD <b>CD</b> (1-3; 6-14) ABAABCD <b>CD</b> (4) ABABABC <b>CB</b> (5)	Sufrimento amoroso	Francisco de Costana
121 [ID1961] [ID6886]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	1-12	6×10[5,10]	ABAABCD <b>CCD</b>	Sufrimento amoroso	Villaquirán

146 [ID6909] [ID6910]	Mote	1		Sofrimento	Anónimo	×	1	5×11 [10] (3)	ABABACDCdDC (1) ABAABCDcDC (2) ABBABCDcCD (3) ABBABCDcCD (4) ABABACDCdCD (5)	Sofrimento amoroso	Diego Núñez de Quirós
146 [ID6909] [ID6910]							1	1×5 [5] 1×10 [10]	ABAAB CDDCDABAAB		
151 [ID0678] [ID6915]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDCDABAB	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	1-12	12×10[10]	ABBAACDCCD (1) ABAABCDCCD (2-12)	Sofrimento amoroso	Luis del Castillo
154 [ID0125] [ID6918]	Cantiga	1×5 1×9	ABBAA CDDCABBAA	Sofrimento amoroso	Juan Rodríguez del Padrón	×	1-14	14×10[10] (1) 14×10[9] (2-14)	ABAABCDCCD (1) ABAABCDCCD (2-10;12-14) ABAABCBCCB (11)	Sofrimento amoroso	Luis del Castillo



**Quadro nº3:** A glosa no *Cancioneiro Geral* (16RE)

Legenda: Id. = Identificação; Nº v = Número de versos; Est. rim = Estrutura rimática; Reg. = Glosa registada;  
As letras em **negrito** representam o verso glosado.

Id.	Texto glosado					Glosa					
	Forma poética	Nº v	Est. rim	Tema	Autor	Reg.	Versos da glosa em que surge um verso do texto glosado	Versos glosados	Est. rim	Tema	Autor
4 [ID5079] [ID5196]	Mote	2		Passar do tempo	Dona Felipa de Vilhana Duarte de Brito (?) Dom Joam Manuel (?)	×	10[9, 10]		ABAABCDCC <b>D</b>	Amor	Dom Joham de Meneses
4 [ID5197] [ID5247]	Mote	1		Amor	Dona Joana de Sousa Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCC <b>D</b>	Amor	Dom Joham de Meneses
4 [ID5097] [ID5199]	Mote	1		Amor (desespero)	Dona Lianor Mazcarenhas Bachiller de la Torre (?) Lope de Estúñiga (?)	×	10[10]		ABAABCDCC <b>D</b>	Amor	Dom Joham de Meneses
4 [ID5200] [ID5201]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Dona Guiomar de Castro Rodrigo Cota (?) Anónimo (?)	×	10[10]		ABAABCDCC <b>D</b>	Sufrimento amoroso	Dom Joham de Meneses
4 [ID5202] [ID5203]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Dona Maria de Melo Guevara	×	10[10]		ABAABCDCC <b>D</b>	Sufrimento amoroso	Dom Joham de Meneses

4 [ID5248] [ID5249]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Dona Felipa Anriquez Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Dom Joham de Meneses
4 [ID5250] [ID5251]	Mote	2		Sofrimento amoroso	Dona Lianor Pereira Anónimo	×	10[9, 10]		ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Dom Joham de Meneses
4 [ID5204] [ID5252]	Mote	1		Morte	Dona Violante Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Dom Joham de Meneses
7 [ID5081] [ID5080]	Vilancete (cantiga na rubrica)	10	ABB CDCDABB	Sofrimento amoroso (cativo)	Anónimo	×	10×10[10]	1-10	ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Dom Joam de Meneses
19 [ID5263] [ID5261]	Versos bíblicos	2		Religião		×	3×7[7] (1, 2)		ABBAACC	Efemeridade da vida – Sofrimento amoroso	Dom Joam de Meneses
25 [ID5083] [ID5082]	Mote	1		Medo	Anónimo Cartagena (?)	×	5[5] 10		AABBA CDCCDAABBA	Sofrimento amoroso	Dom Joam de Meneses
36 [ID5085] [ID5086]	Cantiga	12 (?)	ABAB CDCDABAB	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	6×9 [2, 6]	1-12	ABBACDCCD	Sofrimento amoroso	Coudel-moor
63 [ID5311] [ID5310]	Vilancete (cantiga na rubrica)	10	ABB CDDCABB	Sofrimento amoroso	Camareiro-moor	×	10×10 [1,2,3,4,5,6,7,8,9, 10]	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 15, 16, 17	ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD <b>(inserção progressiva)</b>	Sofrimento amoroso	Alvaro de Brito
82 [ID5331] [ID5330]	Vilancete	10	ABB CDDCABB	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	10×10 [1,2,3,4,5,6,7,8,9, 10]	1-10	ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Álvaro de Brito

									ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD ABAABCDCCD (inserção progressiva)		
86 [ID6105] [ID5334]	Cantiga	16	ABABA CDCDABABBA	Louvor da rainha Isabel a Católica	Montoro	×	16×9[1]	1-16	ABBACDDC	Religião	Alvaro de Brito
111 [ID5179] [ID5090]	Mote	1		Procura da glória	Dona Briatiz Pereira Anónimo	×	9[9]		ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Duarte de Brito
111 [ID6235] [ID5190]	Mote	1	ABBA CDCDABBA	Sufrimento amoroso	Dona Branca Coutinho Antonio de Velasco	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Duarte de Brito
111 [ID5180] [ID5190]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Briatiz d'Azevedo' Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Duarte de Brito
111 [ID5181] [ID5190]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Dona Margarida Furtada Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Duarte de Brito
111 [ID5182] [ID5190]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Briatiz d'Ataíde Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Duarte de Brito
111 [ID5183] [ID5190]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Dona Margarida Anriquez Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Duarte de Brito
111 [ID5184] [ID5190]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Dona Orraca Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Duarte de Brito
111 [ID5185] [ID5190]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Dona Guiomar de Crasto Antonio de Velasco	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Duarte de Brito

111 [ID3489] [ID5190]	Mote	1		Beleza da dama	Dona Isabel Pereira Cornago	×	10[10]		ABAABCDCCD	Beleza da dama	Duarte de Brito
111 [ID5186] [ID5190]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Dona Maria d'Ataide Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Duarte de Brito
111 [ID5187] [ID5190]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Dona Caterina Anriquez Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Duarte de Brito
111 [ID5188] [ID5190]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Dona Felipa Anriquez Anónimo	×	10[10]		ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Duarte de Brito
139 [ID5094] [ID5095]	Cantiga	12	ABAB CDCDABAB	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	5×10[5,10]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8; 9,10; 11,12	ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Dom Joham Manuel
140 [ID5096] [ID5097]	Cantiga	12	ABBA CDCDABBA	Sofrimento amoroso	Diogo de Saldanha	×	1×9[9] (1) 11×10[10] (2-12)	1-12	ABABCDCCD (1) ABAABCDCCD (2-5; 7-12) ABAABACAAC (6)	Sofrimento amoroso	Dom Joham Manuel
141 [ID5098] [ID5099]	Cantiga	12	ABAB CDCDDAAB	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	6×8[4,8]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8; 9,10; 11,12	ABBACDCD (1) ABBACDDC (2,3) ABABCDCCD (4,5,6)	Sofrimento amoroso	Dom Joham Manuel
175 [ID5408] [ID5409]	Mote	1		Infelicidade	Anónimo (?) Anrique de Almeida (?)		4[4] 8[8]		ABBA CDDCABBA	Amor	Anrique d'Almeida Passaro
179 [ID5413] [ID5414]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Anónimo		5[5] 9[9]		ABABB CDCDABABB	Sofrimento amoroso	Anrique d'Almeida
179 [ID5413] [ID5415]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Anónimo		10[10]		ABAABCDCCD (ajuda)	Sofrimento amoroso	Coudel-moor

180 [ID5416] [ID5523]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Anónimo		4[3] 8[7]		ABAB CDDCDABAB	Sofrimento amoroso	Anrique d’Almeida
180 [ID5416] [ID5417]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Anónimo		8[7]		ABABCD <b>(ajuda)</b>	Sofrimento amoroso	Coudel-moor
192 [ID0669] [ID5106]	Cantiga	12	ABAB CDCDABAB	Sofrimento amoroso	Anónimo	×	6×10[5,10]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8; 9,10; 11,12	ABAABCDCCD	Sofrimento amoroso	Afonso Valente
212 [ID5109] [ID5108]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Francisco Vidal de Noya (?) Anónimo (?)		5[5] 10[10]		ABAAB CDCCDABAAB	Sofrimento amoroso	Jorge d’Aguiar
215 [ID0277] [ID5449]	Mote	1		Passado	Jorge Manrique		5[4,5] 10[8,10]		ABAAB CDCCDABAAB	Passado	Jorge d’Aguiar
218 [ID5454] [ID5455]	Mote	1		Sofrimento amoroso	Dona Felipa de Vilhana Anónimo		5[4] 10[9]		ABAAB CDCCDABAAB	Sofrimento amoroso	Fernam da Silveira
226 [ID5464] [ID4355]	Cantiga	12	ABAB CDDCABAB	Afirmção do serviço de amor	Coudel-moor	×	3×8 [3,4,7,8]	1,2,3,4; 5,6,7,8; 9,10,11, 12	ABABBAAB (1,3) ABABBABA (2)	Afirmção do serviço de amor	Joham Gomez da Ilha
250 [ID5496] [ID5497]	Mote	2		Tristeza	Anónimo	×	4[3,4] 9[8,9]		ABBA CDCCDABBA	Sofrimento amoroso	Conde de Vila Nova
262 [ID5514] [ID5515]	Mote	2		Enfado	Anónimo		10[5,10]		ABAABBCBBC	Sofrimento amoroso	Conde de Vimioso
276 [ID5533] [ID5534]	Mote	2		Passado	Anónimo		5[4,5] 10[9,10]		ABAAB CDCCDABAAB	Sofrimento amoroso	Conde de Vimioso
282 [ID1831] [ID5115]	Cantiga	14	ABBAA CDCDABBAA	Existencial	Pero Secutor (?) Cartagena (?)	×	6×10 [5,10] 1, 3, 4, 5 [5, 9,10] 2, 6	1,2; 3,4,5; 6,7; 8,9; 10,11; 12,13,14	ABAABCDCCD (1, 3, 4, 5) ABAABCDCCD (2, 6)	Existencial	Conde de Vimioso

287 [ID5543] [ID5544]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo		5[5] 9[9]	1	ABAAB CDCDABAAB	Sufrimento amoroso	Conde de Vimioso
294 [ID5122] [ID5123]	Cantiga	12	ABBA CDCDABBA	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	6×10[2,7]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8; 9,10; 11,12	ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Conde de Vimioso
305 [ID5566] [ID5567]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[5] 10[10]	1	ABAAB CDCCDABAAB	Sufrimento amoroso	Francisco da Silveira
310 [ID2306] [ID5572]	Cantiga (não está completa)	8	ABAB CDCD	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4×9[1,9]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8	ABAABCDDC	Sufrimento amoroso	Francisco da Silveira
338 [ID5606] [ID5607]	Mote	2		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	7[6,7] 12[11,12]	2	ABAABBa CDCCDABAABBa	Sufrimento amoroso	Diogo Brandam
340 [ID5126] [ID5125]	Cantiga	12	ABAB CDCDABAB	Sufrimento amoroso	Anónimo	×	6×10[5,10]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8; 9,10; 11,12	ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Diogo Brandam
370 [ID5640]	Oração do <i>Pater Noster</i>	12		Religião (oração)		×	6×8[1,8] (1-6) + 1×9 (7)	1-12	ABBAACAC (1) ABABCACA (2) ABABCDDC (3) ABBACDCD (4,5,6) + ABABCDCCD (7)	Religião	Luis Anriquez
395 [ID3822] [ID5129]	Vilancete	10	ABB CDCDDBB	Consequências do amor	Anónimo	×	10×10[1]	1-10	ABAABCDCCD	Consequências do amor	Joam Rodriguez de Castel Branco
403 [ID5670] [ID5671]	Mote	1		Sufrimento / dor	Anónimo	×	4[4] 8[8]	1	ABBA CDDCABBA	Injustiça / ingratição	Rui Gonçalves

413 [ID0666] [ID5130]	Cantiga	12	ABAB CDDCABAB	Sufrimento amoroso	Dom Jorge Manrique	×	6×10[5,10]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8; 9,10; 11,12	ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Doutor Francisco de Saa
414 [ID5131] [ID5132]	Cantiga	12	ABBA CDCDABBA	Sufrimento amoroso	Ferreira	×	6×10[5, 10]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8; 9,10; 11,12	ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Doutor Francisco de Saa
466 [ID5745] [ID5746]	Mote	2		Religião ( <i>Liber Psalorum</i> , XC, 14)		×	5[4,5] 9		ABBAb CDDCABBAB	Perda da Liberdade	Joam Rodriguez de Saa
486 [ID5775] [ID5776]	Mote	2		Liberdade e medo	Anónimo	×	5[4,5] 10[9,10]		ABAAB CDDCDABAAB	Liberdade e medo	Joam Rodriguez de Saa
523 [ID5825] [ID5826]	Trova	10	ABAaBCdCCD	Conforto / Sufrimento amoroso	Dom Rodrigo de Meneses	×	1×10		ABAaBCdCCD	Sátira	Bras da Costa
527 [ID5830] [ID5831]	Mote	2		Sufrimento / morte	Anónimo	×	4[3,4] 8[7,8]		ABABCDCCABAB	Sufrimento amoroso	Bras da Costa
531 [ID5254]	Trova	10	ABAABCDCCD	Interesses próprios em detrimento da razão	Dom Joam de Meneses	×	5×10[1,6]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8; 9,10	ABBaBCDDcD (1,3,4,5) ABBaBACCcC (2)	Crítica à ganância	Duarte da Gama
535 [ID5840] [ID5149]	Mote	2		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[5] 9[9]		ABAAB CDDCABAAB	Sufrimento amoroso	Duarte da Gama
536 [ID5842] [ID5843]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo Pedro de Urrea(?)	×	5[5] 10[10]		ABAAB CDCCDEBEEB	Sufrimento amoroso	Duarte da Gama
537 [ID5844] [ID5845]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Duarte da Gama	×	5[5] 10[10]		ABAAB CDCCDABAAB	Sufrimento amoroso	Duarte da Gama
538 [ID5846] [ID5847]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Íñigo López de Mendoza		4[4] 8[8]		ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Duarte da Gama

539 [ID5083] [ID5848]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Cartagena (?)		1×10[10]		ABAABCDCCD	Sufrimento amoroso	Duarte da Gama
562 [ID5871] [ID5872]	Mote	2		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[4,5] 10[9,10]		ABABB CDCCDABABB	Sufrimento amoroso	Grigorio Afonso
563 [ID5873] [ID5874]	Mote	2		Fama	Anónimo	×	5[4,5] 10[9,10]		ABAAB CDCBDABAAB	Fama	Gregorio Afonso
564 [ID5875] [ID5876]	Cantiga	15	ABBAB CDDCDABBAB	Tiranía da dama	Joam Rodrigues de Lucena	×	8×10[5, 10] (1,2, 4-9) 5[5] (3)	1,2; 3,4; 5; 6,7; 8,9; 10,11; 12,13; 14,15	ABBABCDDCD (1,2) ABBAB (3) ABAABCDCCD (4-6; 8-9) ABAABCBCCB (7)	Ingratidão e tirania da dama	Joam Rodrigues de Lucena
642 [ID7078] [ID7019]	Mote	2		Efemeridade	Anónimo		4[3,4] 9[8,9]		ABBA CDCCDABBA	Efemeridade	Dom Pedro d'Almeida
665a [ID7042] [ID7043]	Mote	1		Sufrimento	Anónimo	×	4[4] 9[9]		ABBA CDCCDABBA	Sufrimento	Jorge de Resende
665b [ID7044] [ID7045]	Mote	1		Sufrimento	Anónimo	×	4[4] 8[8]		ABBA CDDCABBA	Sufrimento	Jorge de Resende
690 [ID2271] [ID5165]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Lope de Estúñiga	×	5[5] 10[10]		ABAAB CDCCDABAAB	Sufrimento amoroso	Jorge de Resende
691 [ID7070] [ID7071]	Mote	2		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[4,5] 10[9,10]		ABAAb CDCCDABAAb	Sufrimento amoroso	Jorge de Resende
779 [ID7161] [ID7162]	Mote	1		Desespero / esperança	Juan del Encina (?)	×	4[4] 8[8]		ABBA CDCDABBA	Desespero / esperança	Duarte de Resende



794 [ID7178] [ID7179]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anrique da Mota	×	3[3] 7[7] 7[7]		ABB CDDCCBB CDDCCBB	Sufrimento amoroso	Anrique da Mota
795a [ID7180] [ID7181]	Mote	1		Existencial	Anónimo	×	4[4] 9[9]		ABBA CDCCDABBA	Existencial	Anrique da Mota
795b [ID7180] [ID7182]						×	3[3] 4×7[7]		ABB CDDCCBB (em vilancete)	Existencial	Anrique da Mota
837 [ID1991] [ID5174]	Romance	20 4×5	ABBA (1,2,3,5) ABAB (4)	Carácter ilusório da vida	Anónimo	×	10×10[9,10]	1,2; 3,4; 5,6; 7,8; 9,10; 11,12; 13,14; 15,16; 17,18; 19, 20	ABAABCD <del>CD</del> (1, 3, 6, 9, 10) ABAABCD <del>CD</del> (2) ABBABCD <del>CD</del> (4) ABAABCD <del>CD</del> (5, 7, 8)	Carácter ilusório da vida	Garcia de Resende
840 [ID7238] [ID7239]	Mote	1		Eternidade	Anónimo	×	5[5] 9[9]		ABAAB CDDCABAAB	Amor eterno	Garcia de Resende
845 [ID7245] [ID5175]	Mote	2		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[3,4] 9[8,9]		ABAB CDCCDABAB	Sufrimento amoroso	Garcia de Resende
846 [ID3809] [ID5177]	Vilancete (na rubrica) (mote)	3	AbB	Sufrimento amoroso	Anónimo		7[6,7] 7		ABBAC <del>db</del> ABABCdD	Sufrimento amoroso	Garcia de Resende
851 [ID7254] [ID7255]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 9[9]		ABBA CDCCDABBA	Sufrimento amoroso	Garcia de Resende
852 [ID7256] [ID7257]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 8[8]		ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Garcia de Resende
854 [ID7259] [ID7260]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	5[5] 10[10]		ABAAB CDCCDABAAB	Sufrimento amoroso	Garcia de Resende

859 [ID7264] [ID7265]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 9[9]		ABAB CDCCDABAB	Sufrimento amoroso	Garcia de Resende
860 [ID7266] [ID7267]	Mote	1		Sufrimento amoroso	Anónimo	×	4[4] 8[8]		ABBA CDDCABBA	Sufrimento amoroso	Garcia de Resende

**Quadro nº4A:** Pergunta/resposta no *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (PN1)

Legenda: Id = Identificação; Est. e = Estrutura estrófica; Est. rim = Estrutura rimática; P. cons = Pelos consoantes; Reg = Registada  
As referências em *itálico* e entre parêntesis rectos reenviam para estrofes em que faltam versos.

Id.	Características										Poetas	
	Pergunta					Resposta						
	Est. e	Est. rim	Reg.	Tipo	Assunto	Est. e	Est. rim		Reg.	Assunto	Autor da pergunta	Autor da resposta
Disposição rimática							P. cons					
82-83 [ID0171-0172]	9×8	ABBAACCA	×	Livre (explicativa)	Teologia	9×8	ABBAACCA	×	×	Teologia	Frey Pedro de Colunga	Alfonso Álvarez de Villasandino
84-85 [ID1224-1225]	4×8 1×4	ABBAACCA (1-4) ABBA (5)	×	Adivinha (múltipla)	Enigma	4×8 1×4	ABBAACCA (1-4) ABBA (5)	×	×	Enigma	Bachiller Maestro en artes de Salamanca	Alfonso Álvarez de Villasandino
86-87 [ID1226-1227]	3×8 1×3	ABBAACCA (1-3) AAB (4)	×	Livre (meditativa / reflexão)	Morte	3×8 1×3	ABBAACCA (1-3) AAB (4)	×	×	Morte	Bachiller Maestro en artes de Salamanca	Alfonso Álvarez de Villasandino
88-89 [ID1228-1229]	2×8 1×3	ABBAACCA (1-2) AAB (3)	×	Livre (explicativa)	Astronomia / teologia	2×8 1×3	ABBAACCA (1-2) AAB (3)	×	×	Metafísica / teologia	Bachiller Maestro en artes de Salamanca	Alfonso Álvarez de Villasandino
94-95 [ID1234-1235]	3×8 1×3	ABBAACCA (1-3) AAB (4)	×	Livre (meditativa / reflexão)	Filosofia / moral Decadência da nobreza	3×8 1×3	ABBAACCA (1-3) AAB (4)	×	×	Filosofia / moral Decadência da nobreza	Bachiller Maestro en artes de Salamanca	Alfonso Álvarez de Villasandino
121-122 [ID1261-1262]	1×8 1×4	ABBAABBA ABBA	×	Livre (simples)	Crítica / política	1×8 1×4	ABBAABBA ABBA	×		Crítica / política	Alfonso Álvarez de Villasandino	Alfonso Álvarez de Villasandino
136-137 [ID1276-1277]	2×8	ABBAACCA	×	Adivinha	Enigma (lenda do nascimento de São Domingos de Gusmão)	2×8	ABBAACCA	×	×	Teologia (lenda do nascimento de São Domingos de Gusmão)	Fray Pedro de Colunga	Alfonso Álvarez de Villasandino

243-244 [ID1378-1379]	2×8	ABBAACCA	×	Adivinha	Amor (descrição do amor)	2×8	ABBAACCA	×	×	Amor	Francisco Imperial	Alfonso Álvarez de Villasandino
264-265 [ID1398-1399]	1×8 1×4	ABBAACCA ACCA	×	Livre (simples)	Sátira	1×8 1×4	ABBAACCA ACCA	×	×	Circunstância / sátira	Ferrant Manuel	Juan Alfonso de Baena
266-267 [ID1400-1401]	1×8 1×3	ABBAACCA AAB	×	Adivinha	Religioso (Virgem Maria / Santíssima Trindade)	1×8 1×3	ABBAACCA AAB	×	×	Religioso	Juan Alfonso de Baena	Ferrant Manuel
275-276 [ID1409-1410]	1×8 1×5	ABBAACCA (1-4) ABBA (5)	×	Conselho / remédio	Poesia	1×8 1×5	ABBAACCA (1-4) ABBA (5)	×	×	Poesia	Ferrant Manuel de Lando	Álvaro de Cañizares
281-282 [ID1414-1415]	1×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	Múltipla (livre / explicativa)	Teologia	2×8 1×4	ABBAACCA ABBA		×	Teologia	Ferrant Manuel de Lando	Fray Alfonso de la Monja
323-330 [ID1449-1456] [ID1449-1450]	7×8	ABBAACCA	×	Disjuntiva	Teologia (Dogma)	27×8 [1×8] 4, 12	ABABBCCB (1-3; 5-11; 13-28) ABABB (4) ABAB (12) ABABACCB (29)		×	Teologia (Dogma)	Diego Martínez de Medina	Fray Lope del Monte
325 [ID1451]						3×8	ABBAACCA		×	Teologia		Diego Martínez de Medina
326 [ID1452]						10×8 [1×8] (9)	ABBAACCA		×	Teologia		Fray Lope del Monte
327 [ID1453]						6×12	AaBAaBAaBAaB		×	Teologia		Diego Martínez de Medina
328 [ID1454]						17×12	AaBAaBAaBAaB		×	Teologia		Fray Lope del Monte
329-330 [ID1455-1456]	5×8	ABBAACCA	×	Disjuntiva	Amor	7×8	ABBAACCA		×	Amor	Diego Martínez de Medina	Un fraile (por Isabel González)

340 <sup>bis</sup> -341 [ID1467-1468]	7×8	ABBAACCA	×	Múltiplas: simples e disjuntivas	Poesia, Filosofia, teologia, medicina, amor	7×8	ABBAACCA	×	×	Poesia, Filosofia, teologia, medicina, amor	Anónimo	Anónimo
345-346 [ID1471-1472]	3×8 1×3	ABBAACCA AAB	×	Adivinha	Enigma (Série de coplas de disparates)	3×8 1×3	ABBAACCA AAB	×	×	Enigma	Fray Lope del Monte	Alfonso Álvarez de Villasandino
369-377 [ID1494-1502] [ID1494-1495]	1×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	Disjuntiva	Amor	1×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Amor	Juan Alfonso	Ferrant Manuel de Lando
371 [ID1496]						1×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Amor		Juan Alfonso de Baena
372 [ID1497]						1×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Amor		Ferrant Manuel
373 [ID1498]						1×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Amor		Juan Alfonso de Baena
374 [ID1499]						1×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Amor		Ferrant Manuel
375 [ID1500]						1×8 1×4	ABBAACCA ABBA		×	Amor		Juan Alfonso de Baena
376 [ID1501]						1×8 1×4	ABBAACCA ABBA		×			Ferrant Manuel
377 [ID1502]						14×8 1×4	ABBAABBA (1) ABBAACCA (2-14) ABBA (15)		×			Fray Diego de Valençia
399-411 [ID1526-1538] [ID1526-1527]	2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	Disjuntiva	Reflexão / filosofia (vontade / razão)	2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia	Juan Alfonso de Baena	Don Juan de Guzmán

401 [ID 528]						2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia		Juan Alfonso de Baena
402 [ID1529]						2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia		Don Juan de Guzmán
403 [ID1530]						2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia		Juan Alfonso de Baena
404 [ID1531]						2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia		Don Juan de Guzmán
405 [ID1532]						2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia		Juan Alfonso de Baena
406 [ID1533]						2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia		Don Juan de Guzmán
407 [ID1534]						2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia		Juan Alfonso de Baena
408 [ID1535]						2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia		Don Juan de Guzmán
409 [ID1536]						2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Reflexão / filosofia		Juan Alfonso de Baena
410 [ID1537]						1×8	ABBAACCA		×	Reflexão / filosofia		Don Juan de Guzmán
411 [ID1538]						2×8	ABBAACCA		×	Reflexão / filosofia		Juan Alfonso de Baena
412-413 [ID1539-1540]	2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	Livre (simples)	Comportamento cortês	2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Comportamento cortês	Juan Alfonso de Baena	Álvaro de Cañizares
415-416 [ID1542-1543]	2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	Disjuntiva	Amor	2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Amor	Juan Alfonso de Baena	Álvaro de Cañizares
429-439 [ID1557-1567]	2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	Disjuntiva	Poesia	2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)	Juan Alfonso de Baena	Rodrigo de Harana
431 [ID1559]						2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)		Juan Alfonso de Baena
432 [ID1560]						2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)		Rodrigo de Harana

433 [ID1561]						2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)		Juan Alfonso de Baena
434 [ID1562]						2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)		Rodrigo de Harana
435 [ID1563]						2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)		Juan Alfonso de Baena
436 [ID1564]						2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)		Rodrigo de Harana
437 [ID1563]						2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)		Juan Alfonso de Baena
438 [ID1563]						2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)		Rodrigo de Harana
439 [ID1563]						2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Ofensa (insultos)		Juan Alfonso de Baena
440-442 [ID1568-1570] [ID1568-1569]	2×8 1×4	ABABABAB AAAB	×	Conselho	Amor	2×8 1×4	ABABABAB AAAB	×	×	Amor	Juan Alfonso de Baena	Rodrigo de Harana
442 [ID1570]						2×8 1×4	ABABABAB AAAB	×	×	Amor e ofensa		Juan Alfonso de Baena
449-451 [ID1577-1579] [ID1577-1578]	2×8 1×4	ABBACCCA AAAB	×	Livre (simples)	Amor	2×8 1×4	ABBACCCA AAAB	×	×	Amor	Juan Alfonso de Baena	Gonçalo de Quadros
451 [ID1579]						2×8 1×4	ABBACCCA AAAB	×	×	Amor		Juan Alfonso de Baena
473-476 [ID1598-1601] [ID1598-1599]	2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	Livre (reflexão)	Filosofia (metafísica)	2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Filosofia (metafísica)	Fray Diego de Valençia	Alfonso Álvarez de Villasandino
475 [ID1600]						3×8 1×4	ABBAACCA AAAB		×	Filosofia (metafísica)		Fray Diego de Valençia
476 [ID1601]						3×8 1×4	ABBAACCA AAAB		×	Filosofia (metafísica)		Alfonso Álvarez de Villasandino

477-479 [ID1602-1604] [ID1602-1603]	2×8 1×4	ABBAACCA AAB	×	Disjuntiva	Moral	2×8	ABBAACCA		×	Moral	Fray Diego de Valençia	Nicolás de Valençia
479 [ID1604]						2×8 1×3	ABBAACCA AAB		×	Moral		Fray Diego de Valençia
480-481 [ID1605-1606]	1×8 1×3	ABBAACCA AAB	×	Livre (reflexão)	Astronomia	2×8 1×3	ABBAACCA AAB		×	Astronomia	Nicolás de Valençia	Fray Diego de Valençia
485-487 [ID1610-1612] [ID1610-1611]	5×8 1×4	ABABBCCB AAAB	×	Livre (simples)	Adultério	5×8 1×4	ABABBCCB AAAB	×	×	Adultério	Nicolás de Valençia	Fray Diego de Valençia
487 [ID1612]						2×8 1×4	ABABBCCB AAAB	×	×	Adultério		Fray Diego de Valençia
488-492 [ID1613-1617] [ID1613-1614]	5×8	ABBAACCA	×	Livre (simples)	Amor	5×8	ABBAACCA	×	×	Amor	Nicolás de Valençia	Fray Diego de Valençia
490 [ID1615]						4×8 1×4	ABBAACCA AAAB			Amor		Nicolás de Valençia
491 [ID1616]						4×8 1×4	ABBAACCA AAAB		×	Amor		Fray Diego de Valençia
492 [ID1617]						1×8 1×4	ABBAACCA AAAB		×	Amor		Fray Diego de Valençia
493-494 [ID1618-1619]	2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	Livre (explicativa)	Os quatro elementos	2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	×	Os quatro elementos	Fray Diego de Valençia	Vasco López de Camoes
496-497 [ID1621-1622]	2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	Livre (simples)	Amor	2×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	×	Amor	Doctor	Fray Diego de Valençia



517-525 [ID1644-1653] [ID1644-1645]	14×8 1×5	ABABBCCB ABBBA	×	Livre (reflexão)	Teologia (doutrina da predestinação)	8×8 1×4 + 1×9	ABABBCCB (1-8) AAAB (10) ABABBCCB (9)		×	Teologia (doutrina da predestinação)	Ferrant Sánchez Calavera	Pedro López de Ayala
519 [ID1647]						16×8	ABABBCCB		×	Teologia (Doutrina da predestinação)		Fray Diego de Valençia
520 [ID1648]						13×8	ABABBCCB ABABACCB (10)		×	Teologia (doutrina da predestinação)		Fray Alfonso de Medina
521 [ID1649]						6×7	ABBACCA		×	Teologia (doutrina da predestinação)		Françisco Imperial
522 [ID1650]						21×8	ABBAACCA		×	Teologia (doutrina da predestinação)		Mahomat el Xartosse de Guadalfaxara
523 [ID1651]						13×8	ABBAACCA		×	Teologia (doutrina da predestinação)		Garçia Álvarez de Alarcón
524 [ID1652]						29×8 1×5	ABABBCCB ABBBA		×	Teologia (doutrina da predestinação)		Ferrant Manuel de Lando
525 [ID1653]						20×8	ABABBCCB		×	Teologia (doutrina da predestinação)		Ferrant Sánchez Calavera
526-527 [ID1654-1655]	5×8	ABABCCCA (1) ABABCCCB (2-5)	×	Múltiplas Livres (explicativas)	Teologia	5×8 1×4	ABABCCCA (1) ABABCCCB (2-5) AAAB (6)		×	Teologia	Ferrant Sánchez Calavera	Fray Diego de Valençia
539-544 [ID1665-1670] [ID1665-1666]	3×8	ABABBCCB (1) ABABBAAB (2-3)	×	Disjuntiva	Amor	3×8	ABABBCCB (1) ABABBAAB (2-3)	×	×	Amor	Juan Sánchez de Huete	Ferrant Sánchez Calavera
541 [ID1667]						3×8	ABABBAAB		×	Amor		Juan Sánchez de Huete

542 [ID1668]						3×8	ABABBAAB		×	Amor		Ferrant Sánchez Calavera
543 [ID1669]						3×8	ABABBAAB		×	Amor		Juan Sánchez de Huete
544 [ID1670]						2×8	ABABBAAB			Amor		Ferrant Sánchez Calavera
553-554 [ID1676- 1677]	5×8 1×4	ABBAABBA ABBA	×	Livre (simples)	Amor	5×8 1×4	ABBAABBA ABBA	×	×	Amor	Ferrant Pérez de Guzmán	Alfonso Álvarez de Villasandino

**Quadro nº4B:** Pergunta/resposta no *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (PN1)

Perguntas sem resposta

Legenda: Id = Identificação; Est. e = Estrutura estrófica; Est. rim = Estrutura rimática; Reg = Registrada

As referências em itálico e entre parêntesis rectos reenviam para estrofes em que faltam versos.

Id	Características					
	Est. e	Est. rim	Reg	Tipo	Tema	Autor
132 [ID1272]	1×8	ABABABAB	×	Adivinha	Enigma (nuvens)	Alfonso Álvarez de Villasantino
133 [ID1273]	1×8	ABABABAB	×	Adivinha	Enigma (porta)	Alfonso Álvarez de Villasantino
134 [ID1274]	1×8	ABABABAB	×	Adivinha	Enigma (aranha)	Alfonso Álvarez de Villasantino
263 [ID1397]	6×10 1×6	ABBAACCCCA ABBBBA	×	Livre (simples)	Sátira	Ferrant Manuel
268 [ID1402]	4×8 1×5	ABBAABBA (1-4) ABBA (5)	×	Múltipla (livres / explicativas)	Temática múltipla (astronomia / astrologia)	Ferrant Manuel
279 [ID1412]	4×8	ABABBCCB	×	Livre (simples)	Circunstância (sátira)	Ferrant Manuel de Lando
283 [ID1416]	<i>[1×8]</i>	ABBAACCA	×	Disjuntiva	Filosofia (reflexão)	Ferrant Manuel de Lando
284 [ID1417]	2×8	ABBABABA	×	Livre (simples)	?	Ferrant Manuel
342 [ID1469]	9×8	ABBACCCA	×	Livre (simples)	Imaginação / sonho	Pero González de Uzeda
350 [ID 1476]	1×7 1×3	ABABCCA AAB	×	Adivinha	Enigma (Homem / sombra)	Fray Lope del Monte
482 [ID 607]	2×8 1×3	ABBAACCA AAB	×	Livre (simples)	Filosofia (metafísica)	Fray Diego de Valençia
483 [ID1608]	2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	Adivinha	Moral	Fray Diego de Valençia
484 [ID1609]	2×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	Livre (reflexão)	Moral	Fray Diego de Valençia

498 [ID1622]	2×8 1×3	ABBAACCA AAB	×	Conselho e disjuntiva	Amor	Fray Diego de Valençia
508 [ID1634]	4×7 1×3	ABBACCA AAB	×	Livre (reflexão)	Moral / político (distinção social nobres e camponeses)	Fray Diego de Valençia
509 [ID1635]	3×8 1×4	ABBAACCA AAAB	×	Remédio	Amor (solicitação de remédio)	Fray Diego de Valençia
549 [ID1673]	4×8	ABBAACCA	×	Livre (reflexão)	Doutrina religiosa	Ferrand Pérez de Guzmán
550 [ID1674]	6×8 1×4	ABBAACCA ABBA	×	Disjuntiva	Juventude / maturidade	Ferrand Pérez de Guzmán

**Quadro nº5A:** Pergunta/resposta no *Cancionero General* (11CG)

Legenda: Id = Identificação; Reg = Registada; Est. e = Estrutura estrófica; Est. rim = Estrutura rimática; P. cons = Pelos consoantes

Id.	Características										Poetas	
	Pergunta					Resposta						
	Est. e	Est. rim	Reg	Tipo	Assunto	Est. e	Est. rim		Reg	Assunto	Autor da pergunta	Autor da resposta
Disposição rimática							P. cons					
656 [ID0157-0158]	4×8 + 1×8	ABBAACCA	×	Adivinha (o homem)	Enigma	4×8 + 1×8	ABBAACCA	×	×	Enigma (o homem)	Juan de Mena	Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza
657 [ID0329-0330]	4×8	ABBAACCA	×	Adivinha (ano)	Enigma	4×8	ABBAACCA	×	×	Enigma (ano)	Juan de Mena	Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza
659 [ID0159-0160]	1×8	ABBAACCA	×	Adivinha (cobiça)	Enigma	1×8	ABBAACCA	×	×	Enigma	Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza	Juan de Mena
660 [ID0900-0901]	1×10	ABBACDDCD	×	Livre (explicativa)	Morte (salvação da alma)	1×8	ABBACDDCD	×	×	Morte (salvação da alma)	Pedro de Cartagena	Garci Sánchez de Badajoz
661 [ID6478-6479]	1×10	ABAABCD CDD	×	Disjuntiva	Amor	1×10	ABAABCD CDD	×	×	Amor	Don Luis de Bivero	Lope de Sosa
663 [ID6480-6481]	1×10	ABAABCDDCC	×	Disjuntiva	Amor	1×10	ABAABCDDCC	×	×	Amor	Serrano	Rodrigo Dávalos
664 [ID6482-6483]	1×12	ABCABCDefDef	×	Socorro	Amor	1×12	ABCABCDefDef	×	×	Amor	Rodrigo Dávalos	Serrano

665 [ID6484-6485]	1×10	ABAABCDCCD	×	Livre (explicativa)	Amor	1×10	ABAABCDCCD	×	×	Amor	Lope de Sosa	Luis de Bivero
666 [ID6486-6487]	1×8	ABABCDCCD	×	Livre (explicativa)	Amor	1×8	ABABCCDD		×	Amor (sofrimento amoroso)	Rodrigo Mexía	Fernando de Llanos
667 [ID0761-0762]	4×8	ABAABBCC	×	Conselho e disjuntiva	Amor	2×8 (1,3) 1×7 (2)	ABAABBCC (1,3) ABABBCC (2)		×	Amor (comportamento do amante)	Fernando de Llanos	Rodrigo Mexía
668 [ID0274-0275]	2×10	ABAABCDCCD	×	Livre (explicativa)	Amor	2×10	ABAABCDCCD	×	×	Amor	Sancho de Rojas	Un Aragonés (Francisco Vidal de Noya - Bispo de Cefalú)
669 [ID6488-6489]	1×10	ABAABCDCCD	×	Livre (explicativa)	Amor	1×10	ABAABCDCCD	×	×	Amor	Lope de Sosa	Luis de Bivero
670 [ID6490-6491]	1×9	ABBACDDCC	×	Disjuntiva	Amor	1×9	ABBACDDCC	×	×	Amor	Don Jorge Manrique	Un galán
671 [ID1809-6492]	1×9	ABBACDDCD	×	Conselho / remédio	Amor	1×9	ABBACDDCD	×	×	Amor	Don Jorge Manrique	Nicolás Guevara
673 [ID3383-3384]	5×8 + 1×8	ABABCDCCD	×	Disjuntiva	Origem da nobreza	5×8 + 1×8	ABABCDCCD	×	×	Origem da nobreza	Gómez Manrique	Obispo de Chafalú (Francisco Vidal de Noya)
674 [ID2985-2986]	4×9	ABABCDCCD	×	Socorro	Amor	4×9 + 1×9	ABABCDCCD	×	×	Amor	Don Jorge Manrique	Juan Álvarez Gato
675 [ID6494-6495]	1×12	ABCABCDEFDEF	×	Adivinha	Enigma (tempo)	1×12	ABCABCDEFDEF	×	×	Enigma (tempo)	Don Francisco de Castelví	Anónimo
676 [ID6496-6497]	1×9	ABABCDCCD	×	Múltipla disjuntiva	Amor	1×9	ABABCDCCD	×	×	Amor	Don Jorge Manrique	Nicolás Guevara
677 [ID6498-6499]	1×9	ABBAACACC	×	Múltipla (2 disjuntivas)	Amor	1×9	ABBAACACC	×	×	Amor	Nicolás Guevara	Don Jorge Manrique

678 [ID6500-6501]	2×12	AaBAaBCCdCCD	×	Conselho / socorro	Amor	2×12	AaBAaBCCdCCD	×	×	Amor	Rodrigo Dávalos	Luis de Salazar
679 [ID6502-6503]	1×11	ABAABCDCCDD	×	Livre (simples)	Amor	1×11	ABAABCDCCDD	×	×	Amor	Luis de Salazar	Rodrigo Dávalos
680 [ID6504-6505]	2×12	ABCABcDefDef	×	Disjuntiva	Amor	2×12	ABCABcDefDef	×	×	Amor	Rodrigo Dávalos	Luis de Salazar
683 [ID6507-6508]	2×10	ABAABCDCCD	×	Adivinha	Enigma (cordeiro)	2×10	ABAABCDCCD	×	×	Enigma (cordeiro)	Don Carlos de Guevara	Luis de Salazar
684 [ID6509-6510]	1×10	ABAABBCBBC	×	Adivinha	Enigma (cochinilha)	1×10	ABAABBCBBC	×	×	Enigma (cochinilha)	Luis de Salazar	Don Carlos de Guevara
685 [ID6511-6512]	1×9	ABAABCCB	×	Adivinha	Enigma	1×9	ABAABCCB	×	×	Enigma	Don Carlos de Guevara	Luis de Salazar
686 [ID6513-6514]	7×8 + 1×8	ABABCD CD (1,3) ABBACDDC (2,5,6,8) ABBACDCD (4) ABABCD DC (7)	×	Conselho / socorro	Amor	7×8 + 1×8	ABABCD CD (1,3) ABBACDDC (2,4,8) ABABCD DC (5,7) ABBACDDC (6)		×	Amor (sofrimento)	Badajoz el Músico	Don Francisco Fenollete
687 [ID6515-6516]	1×12	AaBAaBCCdCCD	×	Adivinha	Enigma (forno)	1×13	AaBAaBCCdCCDD		×	Enigma	Anónimo	Anónimo
688 [ID6517-6518]	1×8	ABBACDDC	×	Adivinha	Enigma (terra)	1×8	ABBACDDC	×	×	Enigma	Bachiller Valencia	Quirós
690 [ID6520-6521]	3×9	ABCABcdDC	×	Socorro	Amor	3×9	ABCABcdDC	×	×	Amor	Quirós	Conde de Oliva
691 [ID6522-6523]	1×8	ABBACBCB	×	Disjuntiva	Amor	1×8	ABBACBCB	×	×	Amor	Anónimo	Anónimo

692 [ID6524-6525]	1×12	ABBAABABCCB	×	Adivinha	Enigma	1×12	ABBAABABCCB	×	×	Enigma (razão)	Anónimo	Quirós
693 [ID6526-6527]	2×10	ABAABCDCCD	×	Livre (explicativa)	Amor	2×10	ABAABCBCCB (1) ABAABCDCCD (2)		×	Amor	Romero	Diego Román
694 [ID6528-6529]	1×10	ABAABCDCCD	×	Disjuntiva	Amor	1×10	ABAABCDCCD	×	×	Amor	Diego Román	Romero
695 [ID6530-6531]	1×10	ABABCDCCD	×	Livre (simples)	Amor	1×10	ABABCDCCD	×	×	Amor	Romero	Diego Román
696 [ID6532-6533]	1×4 1×12	ABBA ABCABCABCABC	×	Adivinha	Enigma (relógio)	1×4 1×12	ABBA ABCABCABCABC	×	×	Enigma (relógio)	«Otro galán»	«Otro gentilombre»
697 [ID0661-6534]	1×12	ABCABCDEFDEF	×	Livre (explicativa)	Amor	1×12	ABCABCDEFDEF	×	×	Amor	Garci Sánchez de Badajoz	Don Francés Carroz
698 [ID6535-6536]	1×11	ABBABCCDDCC	×	Livre (reflexão)	Reflexão sobre o erro	1×11	ABBABCCDDCC	×	×	Reflexão sobre o erro	Vizconde de Altamira	Garci Sánchez de Badajoz
699 [ID6537-6538]	3×10	ABAABCDCCD	×	Disjuntiva	Amor	3×10	ABAABCDCCD		×	Amor	Maestre Racional (Joan Ram Escrivá)	Juan Fernández
700 [ID6539-6540]	2×10	ABABCDCCD	×	Livre (reflexão)	Moral	2×10	ABABCDCCD		×	Moral (reflexão sobre a justiça e a clemência)	Mossén Luis Crespí de Valdaura (pai)	Conde de Oliva
701 [ID6541-6542]	2×8	ABBACDCD	×	Conselho	Amor	2×8	ABBACDCD	×	×	Amor	Mossén Luis Crespí de Valdaura (pai)	Badajoz el Músico
702 [ID6543-6544]	3×8	ABABCDCC (1,3) ABABCDCCD (2)	×	Múltiplas (adivinhas)	Morte, razão	3×8	ABABCDCC (1) ABABCDCCD (2,3)	×	×	Morte, razão	Gabriel el Músico	Mossén Luis Crespí de Valdaura, pai
703 [ID6545-6546]	1×8	ABBACDDC	×	Adivinha	Relógio (tempo)	1×8	ABBACDDC	×	×	Relógio (tempo)	Quirós	Mossén Luis Crespí de Valdaura (pai)



704 [ID6547-6548 - 6549]	4×8	ABABCDDC	×	Conselho	Amor	4×8	ABABCDDC	×	×	Amor	Mossén Luis Crespí de Valdaura (pai)	Gabriel el Músico
704 [ID6549]						4×8	ABABCDCD (1) ABBACDDC (2) ABABCDDC (3,4)		×	Amor		Bachiller Alonso de Proaza
705 [ID6550-6551 - 6552]	1×8	ABBACDCD	×	Adivinha	Vida contemplativa / vida mundana	1×8	ABBAACCA		×	Vida contemplativa / vida mundana	Mossén Luis Crespí de Valdaura (pai)	Mossén Aguilar
705 [ID6552]						1×8	ABBACDCD	×	×	Vida contemplativa / vida mundana		Luis Crespí de Vadaura (filho)
706 [ID6553-6554]	1×10	ABBAACCADD	×	Adivinha	Tempo	1×10	ABBAACCADD	×	×	Tempo	Mossén Geroni Artés	Mossén Luis Crespí de Valdaura (pai)
708 [ID6556-6557]	3×8	ABABCDDC (1-2) ABBACDCD (3)	×	Socorro / remédio	Amor	3×8	ABABCDDC (1-2) ABBACDCD (3)	×	×	Amor	Anónimo	Diego Núñez de Quirós
709 [ID6558-6559]	7×10 1×4	ABAABCDCCD (1-3, 5-7) ABBBACDDDC (4) ABBA (8)	×	Livre (simples)	Amor	7×10 1×4	ABAABCDCCD (1-3, 5-7) ABBBACDDDC (4) ABBA (8)	×	×	Amor	«Una dama»	Diego Núñez de Quirós
710 [ID6560-6561]	3×10	ABAABBCBBC	×	Livre (reflexão)	Moral (crítica à sociedade)	3×10	ABAABBCBBC	×	×	Moral (crítica à sociedade)	Castillo	Bachiller Alonso de Proaza
711 [ID6562-6563]	1×10	ABAABCDCCD	×	Adivinha	Enigma	1×10	ABAABCDCCD	×	×	Enigma	Castillo	Bachiller Alonso de Proaza
919 [ID6781-6782]	1×8	ABBAACCA	×	Múltipla Simples	Sátira / circunstância	3×8	ABBAACCA		×	Sátira / circunstância	«Un cavallero»	García de Huete

**Quadro 5B:** Pergunta/resposta no *Cancionero General* (11CG)

Perguntas sem resposta

Legenda: Id = Identificação; Est. e = Estrutura estrófica; Est. rim = Estrutura rimática; Reg = Registrada

Id	Características					
	Est. e	Est. rim	Reg	Tipo	Tema	Autor
124 [ID0816]	7×10 + 1×10	ABAABCDCCD		Livre (simples)	Amor	Francisco Vaca
658 [ID6477]	1×8	ABBAACCA	×	Adivinha	Enigma	Juan de Mena
662 [ID1083]	5×10 + 1×10	ABAABCDCCD	×	Socorro	Amor	Tapia
672 [ID6493]	2×8 + 1×8 + 1×8 + 1×8	ABBACdCD (1-4) ABBACdDC (5)	×	Múltipla: livre (explicativa) e solicitação de conselho	Amor	Juan de Estúñiga
681 [ID0326]	1×12	ABCABCDEFDEF	×	Múltipla (3 disjuntivas, 1 simples)	Amor	Juan de Mena
682 [ID6506]	2×8	ABBAACCA	×	Livre (reflexão)	Teologia	Diego Núñez de Quirós
689 [6519]	1×8	ABBAACCA	×	Adivinha	Enigma	Quirós
707 [ID6555]	1×9	0A0A0A0AA	×	Adivinha	Enigma (a pluma)	Anónimo
772 [ID6617]	3×9	ABBACDCCD	×	Socorro	Amor	Tapia

**Quadro nº6A:** Pergunta/resposta no *Cancionero General* (14CG)

Legenda: Id = Identificação; Est. e = Estrutura estófica; Est. rim = Estrutura rimática; P. cons = Pelos consoantes; Reg = Registada

Id.	Características										Poetas	
	Pergunta					Resposta						
	Est. e	Est. rim	Reg	Tipo	Assunto	Est. e	Est. rim		Reg.	Assunto	Autor da pergunta	Autor da resposta
Disposição rimática							P. cons					
94	3×10	ABAABCDCCD		Socorro / remédio	Amoroso	3×10	ABAABCDCCD	×	×	Amoroso	Miquel Pèriz	Joan Verdancha
95	1×10	ABAABCDCCD	×	Adivinha	Louvor a uma dama	1×10	ABAABCDCCD	×	×	Louvor a uma dama	Mosén Fenollar	Narcís Vinyoles
96 [ID6869- 6870]	3×10 1×5	ABAABCD CDC ABAAB	×	Livre (explicativa)	Teologia	3×10 1×5	ABAABCD CDC ABAAB	×	×	Teologia	Mossén Diego de Olivares	Fray Íñigo de Mendoza
102	1×12	ABAABCDCCDEE	×	Adivinha	Louvor a uma dama	1×12	ABAABCDCCDEE	×	×	Louvor a uma dama	Mossén Fenollar	Francí de Castelví
102						1×12	ABAABCDCCDEE	×	×	Louvor a uma dama		Narcís Vinyoles
102						1×12	ABAABCDCCDEE			Louvor a uma dama		Narcís Vinyoles
102						1×12	ABAABCDCCDEE			Louvor a uma dama		Francí de Castelví Mossén Bernat Fenollar Narcís Vinyoles

**Observação:**

Dutton não atribuiu código de identificação às composições elaboradas em valenciano.

**Quadro 6B:** Pergunta/resposta no *Cancionero General* (14CG)

Perguntas sem resposta

Legenda: Id = Identificação; Est. e = Estrutura estrófica; Est. rim = Estrutura rimática; Reg = Registada

Id	Características					
	Est. e	Est. rim	Reg	Tipo	Tema	Autor
97 [ID6871]	1×8	ABBAACAC	×	Adivinha	Enigma	Ánonimo
98 [ID6872]	1×10	ABAABCDCCD	×	Adivinha	Enigma (vela)	Pedro de Cartagena
99 [ID6873]	1×8	ABABACCA	×	Adivinha	Enigma	Ánonimo
100 [ID6874]	1×10	ABBAACADDA	×	Adivinha	Enigma	Ánonimo

**Quadro nº7A:** A pergunta/resposta no *Cancioneiro Geral* (16RE)

Legenda: Id = Identificação; Est. e = Estrutura estrófica; Est. rim = Estrutura rimática; Reg = Registrada

Id.	Características										Poetas	
	Pergunta					Resposta						
	Est. e	Est. rim	Reg	Tipo	Assunto	Est. e	Est. rim		Reg	Assunto	Autor da pergunta	Autor da resposta
Disposição rimática							Pelos consoantes					
37 [ID5281-5282]	2×8	ABBACDDC (1) ABABCDDC (2)	×	Disjuntiva	Amor	2×8	ABBACDDC		×	Amor	Coudel-moor	Alvaro Barreto
83 [ID5332-5333]	1×8	AbBAACCA	×	Disjuntiva	Amor	1×9	ABBACDCCD		×	Amor	Alvaro de Brito	Coudel-moor
114 [ID5362-5363]	1×9	ABAABCD CD	×	Adivinha	Amor	1×9	ABAABCD CD	×	×	Amor	Duarte de Brito	Dom Joam de Meneses
136 [ID5381-5382]	2×8	ABBAACCA (1) ABABCDCD (2)	×	Disjuntiva	Amor	2×8	ABBAACCA (1) ABABCDCD (2)	×	×	Amor	Dom Joam Manuel	Alvaro de Brito
136 [ID5383-5382]						2×8	ABBAACCA (1) ABABCDDC (2)	×		Amor		Dom Joam Manuel
136 [ID5384-5383]						2×8	ABBAACCA (1) ABABCDDC (2)	×		Amor		Alvaro de Brito
151 [ID5393-5394]	1×9	ABBAACAAC	×	Múltipla (2 simples, 1 disjuntiva)	Amor	2×8	ABBAACAAC	×	×	Amor	Dom Joam Manuel	Pedr'Homem
193 [ID5107-5084]	2×8	ABBACDCD (1) ABBACDDC (2)	×	Conselho	Amor	2×8	ABBACDCD (1) ABBACDDC (2)	×	×	Amor	Afonso Valente	Coudel-moor

213 [ID5446-5447]	2×10	ABAABCDCCD (1) ABAABBCBBC (2)	×	Conselho	Amor	2×10	ABAABCDCCD (1) ABAABBCBBC (2)	×	×	Amor	Jorge d'Aguiar	Coudel-moor
217 [ID5452-5453]	1×10 1×5	ABAABCDCCD (1) ABAAb (2)	×	Conselho	Amor	1×10 1×5	AABBACDDC (1) ABAAb (2)		×	Amor	Fernam da Silveira	Coudel-moor
251 [ID5498-5499]	1×10 (1) 1×8 (2)	AaBABCDDCD ABABCDCCD	×	Disjuntiva	Amor	1×10 (1) 1×9 (2)	AaBABCDDCD ABABCDCCD			Amor	Conde de Tarouca	Joam de Meneses
295 [ID5545-5546]	4×10	ABABBCDCDD	×	Socorro / remédio	Amor	4×10	ABABBCDCDD	×	×	Amor	Conde do Vimioso	Manuel de Goios
299 [ID5560-5561]	3×8 1×8	ABBAACCA (1-3) ABABBCCB (4) (Pergunta)	×	Adivinha	Enigma	1×8	ABABBCCB	×	×	Enigma	Conde do Vimioso	Garcia de Resende
348 [ID5615-5616]	1×9	ABABCDCCD	×	Múltipla (2 simples, 1 disjuntiva)	Amor	1×9	ABABCDCCD	×	×	Amor	Duarte da Gama	Diogo Brandam
349 [ID5617-5618]	2×8	ABBAACCA (1) ABBACAAC (2)	×	Livre (reflexão)	Moral e política	2×8	ABBAACCA (1) ABBACAAC (2)	×	×	Moral	Rui Gonçalves de Castel Branco	Diogo Brandam
362 [ID5632-5633]	1×8	ABBACDDC	×	Disjuntiva	Sátira	1×8	ABBACDDC		×	Sátira	Diogo Brandam	Anrique de Saa
439 (a) [ID5705-5706]	5×8	ABBAACCA	×	Socorro	Amor	1×8 + 5×8	ABBAACCA	×	×	Amor	Anrique de Saa	Fernam Brandam
439 (b) [ID5707-5708]	1×8	ABBAACCA	×	Adivinha	Enigma	1×8	ABBAACCA	×	×	Enigma	Diogo Brandam	Anónimo
440 [ID5709-5711]	1×3 1×7	ABB CDDCABB		Simples	Sátira		ABABCDD		×	Sátira	Anrique de Saa	Diogo Brandam

445 [ID5714-5715]	1×12	ABBAAbACDDDC	×	Múltipla (disjuntivas)	Moral / ética	1×13	ABBAAbACDDDC		×	Moral	Fernam Brandam	Joam Rodriguez de Saa
448 [ID5143-5144]	1×8 1×9	ABBAACCA (1) ABAABBCCB (2)	×	Adivinha	Enigma	1×8 1×9	ABBAACCA (1) ABAABBCCB (2)	×	×	Enigma	Fernam Brandam	Anrique de Saa
450 [ID5718-5719]	1×12	ABABAACDCDC	×	Disjuntiva	Sátira	1×12	ABABAACDCDC	×	×	Sátira	Fernam Brandam	Anrique de Saa
465 [ID5743-5744]	1×11	AABABBCCBBC	×	Adivinha	Enigma	1×11	AABABBCCbBC		×	Sátira	Joam Rodriguez de Saa	Luis da Silveira
484 [ID5772-5773]	1×12	ABAABACDCCDC	×	Disjuntiva	Filosofia	1×12	ABAABACDCCDC	×	×	Filosofia	Antonio Machado	Joam Rodriguez de Saa
489 [ID5147-5148]	1×10 1×11	ABAABBCBBC (1) ABAABBCCBBC (2)	×	Disjuntiva	Amor	1×10 1×11	ABAABBCBBC (1) ABAABBCCBBC (2)	×	×	Amor	Diogo Fernandez	Joam Rodriguez de Saa
535 [ID5839-5841]	2×10 1×8 + mote	ABAABCDCCD (1) ABAABCDD (2) ABBABCDCCd (3)		Disjuntiva	Amor	2×10 1×8 + (glosa de mote)	ABAABCDCCD (1) ABAABCDD (2) ABBABCDCCd (3)	×	×	Amor	Sancho de Pedrosa	Duarte da Gama
545 (a) [ID5854-5855]	1×10 1×11	ABAABCDCCD (1) ABBBACDBBCD (2)	×	Disjuntiva	Teologia	1×10 1×11	ABAABCDCCD (1) ABBBACDBBCD (2)	×	×	Teologia	Tristam da Silva	Sancho de Pedrosa
593 [ID5906]	2×9	ABAaBCDCD (1) ABABbCDCD (2)	×	Livre (simples)	Sátira	2×9	ABAaBCDCD (1) ABABbCDCD (2)	×	×	Sátira	Dom Rodrigo de Crasto, Fernam da Silveira, Joam Fogaça	Joam Gomez
604 [ID5934]	1×4 1×8	ABBA CDDCABBA		Disjuntiva	Sátira	1×8	ABBACdDC		×	Sátira	Fernam da Silveira	Dom Rodrigo
604 [ID5934]						1×10	ABBAbCDCCD					Dom Rodrigo

604 [ID5934]						1×8	ABBACDCD					Fernam da Silveira
608 [ID5937]	1×4 1×9 1×4	ABAb CDCDdABAb CDDC		Disjuntiva	Amor	1×8	ABABCDcD			Amor	Coudel-moor	Dona Feilipa
						1×9	ABAABCDcD			Amor		Briatiz d'Ataide
						1×9	ABAABCDcD			Amor		Dona Caterina Anriquez
						1×8	ABABCDcD			Amor		Dona Orraca
						1×9	ABAABCDcD			Amor		Dona Guiomar
						1×8	ABABCDcD			Amor		Dona Branca
							ABAABABCbc			Amor		Dona Margarida Anriquez
						1×9	ABAABBCbc			Amor		Dona Joana de Melo
						1×9	ABAABACAc			Amor		Dona Margarida Furtada
						1×9	ABAABCDcD			Amor		Ines da Rosa
						1×8	ABBACDCd			Amor		Dona Isabel Pereira
						1×8	ABABACAc			Amor		Maria Jacome
						1×8	ABABCDcD			Amor		Dona Maria de Tavora
						1×9	ABAABACAc			Amor		Nicolao de Sousa
						1×8	ABBACDCD			Amor		Dom Pedro de Sousa
						1×8	ABABCDcD			Amor		Jorge da Silveira
						1×8	ABABCDcD			Amor		Garcia Afonso de Melo
						1×8	ABABCDcD			Amor		Lopo Soarez
						1×8	ABBACAAC			Amor		Davi
						1×9	ABAABCDcD			Amor		Dom Rodrigo de Moura
						1×9	ABABbCDcD			Amor		Dom Carlos
						1×9	ABABbCDcD			Amor		
						1×9	ABAaBCDCd			Amor		Francisco Bermudez
						1×9	ABAABCDcD			Amor		Pedr' Homem
						1×8	ABABCDcD			Amor		Rui de Sousa
						1×9	ABABbCDcD			Amor		Anrique de Melo



						1×9	ABAABCDcD			Amor		Joam Lopez de Sequeira
						1×8	ABBACDcD			Amor		Jorge de Melo
						1×8	ABBbACDC			Amor		Afonso Valente
						1×8	ABABCDcD			Amor		Francisco da Silveira
641 [ID7016-7017]	2×10 (1,2) 1×11 (3)	ABAABCDCCD (1,2) ABCABcDEDE (3)	×	Conselho	Amor	1×9 1×10 1×11	ABAABCDcD (1) ABAABCDCCD (2) ABCABcDEDE (3)		×	Amor	Dom Pedro	Luis da Silveira
828 [ID7225-7226]	1×12	ABAABACDCCDC	×	Conselho / Remédio	Amor	1×12	ABAABACDCCDC	×	×	Amor	Pero da Silva	Francisco de Sousa
841 [ID7240-7241]	1×8	ABABCDcD	×	Disjuntiva	Amor	1×8	ABABCDcD	×	×	Amor	Uma mulher	Garcia de Resende
847 (a) [ID7246-7247]	2×10	ABAABCDCCD (1-2)	×	Conselho	Amor	2×10	ABAABCDCCD (1-2)	×	×	Amor	Garcia de Resende	Joam da Silveira
847 (b) [ID7248-7249]	1×10	ABAABCDCCD	×	Conselho	Amor	1×10	ABAABCDCCD	×	×	Amor	Joam da Silveira	Garcia de Resende
848 [ID7250-7251]	2×9	ABBACDCCD (1-2)	×	Livre (explicativa)	Amor	2×9	ABBACDCCD (1-2)	×	×	Amor	Garcia de Resende	Joam da Silveira

**Quadro 7B:** Pergunta/resposta no *Cancioneiro Geral* (16RE)

Perguntas sem resposta

Legenda: Id = Identificação; Est. e = Estrutura estrófica, Est. rim = Estrutura rimática; Reg = Registrada

Id	Características					
	Est. e	Est. rim	Reg	Tipo	Tema	Autor
225 [ID5463]	14×8 + 1×8 [cabo]	ABBAACCA	×	Livre (meditativa)	Filosofia (razão)	Joham Gomez da Ilha
453 [ID5722]	2×8 (1, 3) 1×9 (2)	ABBACDDC (1) ABABCCDDC (2) ABABCDcd (3)	×	Livre (explicativa)	Amor	Fernam Brandam
475 [ID5757]	3×10	ABABAACCAC (1, 2) ABABAACAAC (3)	×	Adivinha	Elegia	Joam Rodriguez de Saa
485 [ID5774]	1×11 1×10	ABBAbABCCBC (1) ABAABCDDCD (2)	×	Adivinha	Enigma	Joam Rodriguez de Saa
493 [ID5786]	12×8	ABBAACCA	×	Adivinha	Elegia	Joam Rodriguez de Saa
545 (b) [ID5856]	2×10	ABAaBCDCCD	×	Livre (explicativa)	Teologia	Sancho de Pedrosa
689 [ID7069]	2×12	ABCABCDEFDEF	×	Socorro	Amor	Jorge de Resende

**Quadro nº8:** A ajuda no *Cancioneiro Geral* (16RE)

Legenda: Est. e = Estrutura estrófica; Est. rim = Estrutura rimática; Reg = Registada

ID	Poema de partida			Ajuda				Tema do poema de partida	Tema da ajuda	Autor do poema de partida	Autor da ajuda
	Forma poética	Est. e	Est. rim	Reg	Forma poética	Est. e	Est. rim				
87 [ID5335] [ID5550]	Trovas	11×10	ABAABCDCCD	×	Trovas	9×10	ABABBCDCCd (12) ABAABCDCCd (13-20)	Despeito amoroso	Despeito amoroso	Nuno Pereira	Francisco da Silveira
87 [ID5551]	Trovas	11×10	ABAABCDCCD	×	Trovas	3×10	ABAABCDCCd	Despeito amoroso	Despeito amoroso	Nuno Pereira	Jorge da Silveira
179 [ID5414] [ID5415]	Cantiga (glosa)	1×5 1×9	ABABB CDCDABABB	×	Trova	1×10	CDCCDABABB	Sufrimento amoroso	Sufrimento amoroso	Anrique d’Almeida	Coudel-moor
180 [ID5523] [ID5417]	Cantiga (glosa)	1×4 1×8	ABAB CDDCABAB	×	Trova	1×8	CDCDABAB	Crueldade da dama	Crueldade da dama	Anrique d’Almeida	Coudel-moor
436 [ID5698] [ID5699] [ID5700]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDDCABBA		Trovas	1×9 1×10	CDCCDABBA (3) CDCCDABAAB (4)	Louvor à dama	Louvor à dama	Anrique de Saa	Fernão Brandão Diogo Brandão
441 [ID5137] [ID5138] [ID5099] [ID5141]	Vilancete	1×3 1×7	ABB CDDCCBB		Trovas	6×7	CDDCCBB (3,5-7) CDCDDBB (4)	Sufrimento amoroso	Sufrimento amoroso	Anrique de Saa	Fernam Brandam Gaspar de Figueiroo Afonso Pirez
454 [ID5226] [ID5145] [ID5146] [ID5227] [ID5228] [ID5229]	Mote (vilancete) + Trovas ↓ Vilancete	1×3 + 2×7	ABB  CDCDDBB CDDCCBB	×	Trovas	5×7	CDDCCBB (4,6,7) CDCDDBB (5)	Sufrimento amoroso	Sufrimento amoroso	Fernam Brandam	Anrique de Saa, Diogo Brandam, Gaspar de Figueiró, Afonso Pirez
513 [ID5806] [ID5807]	Trovas	6×8	ABABCD CD (1,3) ABABCD DC (2,4)	×	Trovas	8×8	ABBACD CD (7,8,13,14) ABBACD DC (9)	Crítica à sociedade	Crítica à sociedade	Luis da Silveira	Garcia de Resende

			ABBACDCD (5,6)				ABBAACCA (10) ABABCDDC (11) ABABCDCD (12)				
519 [ID5817] [ID5818]	Trovas	3×9 (1,4,5) 2×8 (2,3)	ABBACDCCD (1,4,5) ABBACDCD (2,3)		Trovas	11×8	ABABCDCD (6-16 )	Sátira	Crítica às damas	Joam Afonso d'Aveiro	Nuno Pereira
520 [ID5819] [ID5820] [ID5821]	Trovas	3×10	ABAABCDCCD		Trovas	2×10	ABAAbCDCCD (1) ABAABCDCCD (2)	Sátira	Sátira	Joam Afonso d'Aveiro	Jorge d'Aguiar Francisco da Silveira
568 [ID5880]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDDCABBA		Trovas	2×9 (3,9) 11×8 (4-8; 10-15)	CDCCDABBA (3,9) CDCDABBA (4,12,14) CDDCABBA (5,6,7,8,11,13,15) CDDCABAB (10)	Sofrimento amoroso	Sofrimento amoroso	Nuno Pereira	Francisco da Silveira Jorge da Silveira Dom Diogo d'Almeida Dom Martinho Dom Duarte de Meneses Pedr'Homem Dom Joam Manuel Pero d'Alcaçova Dom Joam Pereira JohamMoniz Garcia Afonso de Melo Lopo Soarez Joam de Saldanha
569 [ID5881]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDCDABBA	× (1)	Trovas	1×11 (16) 5×10 (4,7,9,13,15)	CDCCDABAB (3) CDDdCABBaA (4) CDCCDABBA (5,12) CDDDCABBA	Louvor	Louvor	Conde de Borba	Jorge d'Aguiar Joam Fogaça Duarte da Gama Manuel de Gooios Dom Joham de Meneses Diogo Brandam

							(6) CACCAABAAB (7) CDDCDABABA (8) CACCAABAAB (9) CDCDABAB (10) CBCCBABAB (11) CDCCDBAABb (13) CDCDABAB (14) CAAACABAAB (15) CDCCDDABAAB (16)				Duarte de Leemos Anrique Correa Conde do Vimioso Dom Manuel de Meneses Pero de Sousa Ribeiro Dom Afonso de Noronha Garcia de Resende Conde de Borba
570 [ID5582]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDDCABAB	× (1)	Trovas	5×8	CDDCABAB (3,5,6,7) CDCDABAB (4)	Recusa do amor	Recusa do amor	Senhora Dona Felipa d'Almada	Coudel-moor Rui de Sousa Rui Gonçalves Reixa Fernam Peixoto Rui Gonçalves
571 [ID5883]	Mote (rifam) + Trovas ↓ Cantiga	1×4 1×8 1×9	ABAB CDCDABBA CDCCDABAB		Trovas	1×9 (3) 4×8 (2,4,5)	CDCDABAB (4) CDDCAAAB (5) CDDCABAB (6)	Crueldade das damas	Crueldade das damas	Conde do Vimioso	Jorge Barreto O Craveiro (Dom Diogo de Meneses) Manuel de Goios
572 [ID5884]	Vilancete	1×3 1×7	ABB CDCDDBB		Trovas	25×7 (3,4,6-28) 1×4 (5)	CDCDDBB (3,10,14,16,20,28) CDDCCBB (4,15,17,18,21,26, 24) CBCB (5) CDCDABB (6)	Amor / razão	Temática do olhar no processo de enamoramento	Conde do Vimioso	Conde do Vimioso Aires Telez Luis da Silveira Simão da Silveira Simão de Sousa Vasco de Foes Dom Alvaro d'Abranches

							CAACABB (7) CBBACABB (8) CDCDABB (9,22,23,24) CDDCABB (11,12) CDCdEBB (13) CAACBB (19) CDCDCBB (25)				Garcia de Resende Dom Gonçalo Manuel de Goios Joam Rodriguez de Saa Alvaro Fernandez d'Almeida Diogo de Melo Estribeiro-moor Joam d'Abreu Dom Joam de Meneses Gonçalo da Silva
573 [ID5885]	Cantiga (rifam)	1×5 1×9	ABABA CDDCABABA		Trovas	4×11 (9,10,27,30) 15×10 (3,5,6, 7,8, 17,19, 20,21, 22,24, 25,26, 28,29) 8×9 (4,11, 13,14, 15,16, 18,23) 1×8 (12)	CddCDABABA (3) CDDCABaBA (4) CddCDABaBA (5,26) CDCcDABABA (6,28) CDDDCABABA (7) CddCDABABA (8) CDeCDeABaBA (9) CDeCDeABABA (10) CDDCABABA (11) CDDCAEAE (12) CDCDABABA (13,14) ABBACDCDC CDDCABABA (15,16) CDCCDABaBA	Afirmação do serviço à dama	Afirmação do serviço à dama	Craveiro, Dom Diogo de Meneses	Conde de Tarouca Jorge da Silveira Sancho de Tovar Dom Francisco d'Almeida O Craveiro (Dom Diogo de Meneses) Joam Anriquez Dom Felipe Alvaro Piriz de Tavora Simão de Sousa Pero Correa Vasco Gomez d'Abreu Pero de Mendoça Francisco de Mendoça Garcia de Resende Diogo da Silveira Dom Garcia de Noronha Francisco de Sousa

							(17,25,28) CDCdABBba (18) CDDCCABABA (19) CDCCDABaBA (20,22,24,29) CDDDCABaBA (21) CDDCABaBA (23) CDdCCDABaBA (27) CDCCDABaBA (29) CDCCDABaBA (30)				Dom Rodrigo de Sousa O Barão Diogo Brandam Francisco d'Almada Francisco da Silveira Joam Fogaça Joam da Silveira O Craveiro (Dom Diogo de Meneses)
574 [ID5886]	Vilancete (rifam)	1×3 1×7	ABB CDDCCBB		Trovas	1×9 (23) 15×8 (5,10, 16,17, 19,26, 27,28, 30,31, 37,38, 39,40, 42) 26×7 (3,4, 6,7, 8,9, 11,12, 13,14, 15,18, 20,21, 22,24, 25,29, 32,33, 34,35,	CDDCCBB (3,4,6-9,11- 15,18,20,21,22, 24,29,32,34,35, 41) CDCCDDBB (5) CDCCDDBB (10,26,27,37,38) CDCCDDBB (16,28) CDDCDEBB (17) CDCCDDBB (19,40,42) CDeCDeABB (23) CDCCDDBB (25,33,36) CDCCDABB (30) CCCDEEBB (31)	Crueldade da dama	Crueldade da dama	Dom Diogo, filho do Marquês	Senhora Dona Joana de Mendoça Jorge Barreto Dom Antonio Conde d'Alcoutim Conde de Portalegre Conde de Vila Nova Baram Dom Joam de Larcam Dom Afonso d'Ataide Contador-mor Dom Pedro d'Almeida Dom Luis de Meneses Luis da Silveira Dom Rodrigo Lobo

						36,41)	CDDCDABB (39)				Simão de Sousa Simão de Miranda Joam Fogaça Sancho de Sousa Dom Jeronimo Joam Rodriguez de Saa Joam da Silveira Nuno da Cunha Pero do Sem Antonio da Cunha Alvaro Fernandez d'Almeida Dom Francisco de Sousa Dom Francisco de Viveiro Garcia de Resende Dom Alvaro d'Abranches Dom Alonso Pacheco Senhora Dona Maria de Bobadilha Dom Diogo
575 [ID5887]	Cantiga	1×4 1×9	ABBA CACCAABBA		Trovas	1×9 (6) 3×8 (3-5)	CDDCABBA (3,4) CDCDABBA (5) cdCCdABAB (6)	Reflexão sobre onde está a alegria	Procura da alegria	Dom Joam Manuel, Camareiro-moor	Pedr'Homem Anrique Correa Dom Nuno Francisco da Silveira
576 [ID5888]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDDCABAB		Trovas	4×8	CDCDABAB (3,4) CDDCABAB (5,6)	Sofrimento amoroso	Sofrimento amoroso	Pero de Sousa Ribeiro	Camareiro-moor Prior do Crato, Dom Diogo d'Almeida
577 [ID5889]	Vilancete	1×4 1×8	ABB CDCCDABB		Trovas	1×9 (7) 3×8	CDDCABB (3)	Crueldade da dama	Crueldade da dama	Pedr'Homem, Estribeiro-mor	Dom Fernando de Meneses Jorge d'Aguiar



						(4,6,8) 2×7 (3,5)	CdCCDABB (4) CDCDABB (5) CACCAABB (6) CDCCDdABB (7) CDCDDABB (8)				Arelhano Garcia d'Albuquerque Francisco da Silveira
578 [ID5890]	Vilancete	1×3 1×7	ABB CDDCABB		Trovas	7×8 (4,5,6, 12,13, 15,16) 7×7 (3,7,8,9, 10,11,14)	CDCDDBB (3,8) CDDDCBB (4) CDdCDABB (5) CDDCDDBB (6) CDDCCBB (7,9) CDCDABB (10) CDDCCBB (11) CDDDECBB (12) CDCCDDBB (13) CDDCABB (14) CDDCDDBB (15) CDCDCCBB (16)	Sofrimento amoroso	Sofrimento amoroso	Jorge da Silveira	Simão da Silveira O Craveiro (Dom Diogo de Meneses) Luis da Silveira Dom Alvaro de Noronha Simão de Sousa Vasco de Foes Dom Francisco de Biveiro Dom Garcia de Noronha Aires Teles Duarte da Gama Garcia de Resende Joam Rodriguez de Saa
579 [ID5891]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDDCABBA		Trovas	1×10 (11) 5×9 (3,4,9,10,12) 8×8 (5,6,7,8,13,14,	ACAACABBA (3) CDCDCABBA (4) CDCDABAB (5,7,8)	Louvor da dama	Louvor da dama	Aires Telez	O Barão Francisco da Silva Conde do Vimioso Alvaro Fernandez d'Almeida

						15,16)	ACACABAB (6) CDCCDABBA (9) CDDDCABBA (10) CAdCAdABAB (11) CDDCDABBA (12) CDDCBABA (13) CDDCABBA (14,15) CDCDABBA (16)				Manuel de Vilhena Garcia de Resende Francisco de Sousa Diogo de Melo Joam Rodriguez de Saa Dom Francisco de Viveiro Francisco Homem Pero Moniz Aires Telez
580 [ID5892]	Cantiga	1×4 1×9	ABBA BCBBCABBA		Trovas	1×11 (24) 2×10 (5,6,20,22) 11×9 (3,9,10, 11,14, 15,16, 18,23) 8×8 (4,7, 8,12, 13,17, 19,25)	CACCAABBA (3) ABBACDDC (4) CDCDABbAAb (5) CACCABABaA (6) CDDCABBA (7,25) CDDCABBA (8) CDCCDABBA (9,11,23) CDdCABBA (10) CBBCABAB (12) ABABCDDC CDCDABBA (13) CDCDCABBA (14)	Louvor da dama	Louvor da dama	Joam da Silveira	Dom Lourenço d'Almeida Conde d'Alcoutim Fernam Telez Conde do Vimioso Conde de Farão Dom Francisco d'Almeida Dom Francisco de Viveiro Dom Joam Lobo Diogo de Melo O Barão Dom Pedro de Noronha Jorge da Silveira O Marquês Jorge de Melo Manuel de Goios Garcia de Resende Vasco Gomez

							CDCDAeEAA (15) CDDCEFEeF (16) CDCdABbA (17) CDCCDABbA (18) CDDCABAB (19) BCCBBABBbA (20) CACAAABBA (21) cdDcCABaBA (22) CBCBBABBaAb (24) ABBAACCA CDDCABBA (25)				d'Abreu Joam Fogaça Dom Fernando d'Ataide Luís da Silveira Tristam Fogaça
					Cantiga	1×5 (26) 1×9 (27)	AbBAB CBBBCABAB	Louvor da dama	Louvor da dama	Joam da Silveira	Vasco de Foios
581 [ID5893]	Cantiga	1×5 1×9	AbAAB CDDCABaAB	×	Trovas	3×9 (3,5,6) 1×10 (4)	CDDCABaAB (3) CDCcDABaAB (4) CDCDABaAB (5,6)	Recusa do amor	Recusa do amor (3-5) Afirmação do serviço à dama (6)	Jorge d'Aguar	Francisco da Silveira Dom Joam de Meneses Coudel-moor Anrique d'Almeida
582 [ID5894]	Vilancete	1×3 1×7	ABB CDCDDBB		Trovas	11×8 (3,4, 5,10, 14,15, 19,22, 23,24, 30,31) 17×7	ABBBAAABB (3) CDDDCABB (4) CDCCDDBB (5)	Louvor da dama	Louvor da dama	Simão de Sousa	O Barão Jorge da Silveira Conde do Vimioso Dom Rodrigo de Crasto Gonçalo da Silva Aires Telez

						(6,7, 8,9, 11,12, 13,16, 17,18, 20,21, 25,26, 27,28, 29)	CDDCCBB (6,7,9,12,17, 20,25,29) CDCDDBB (8,13,18,21,28) CDCdDBB (10) ACCAABB (11,16) CDDCDDBB CDDCDABB (15) CAACAABB (19) CCDDCCBB (22,23) CDCDCCBB (24) CDCDABB (26) CDDCABB (27) CDdCDDBB (30) CDCDDEDe (31)				Dom Pedro d' Almeida O Capitão da Ilha Joam da Silveira Simão da Silveira Garcia de Resende Dom Joam Lobo Dom Joam de Meneses Dom Alonso Pacheco Dom Alvaro de Noronha Dom Alvaro d'Abranches Joam Rodriguez de Saa Dom Luis de Meneses Francisco de Brito Dom Gonçalo de Castel Branco Francisco de Sousa Vasco de Foes Estribeiro-mor Badajoz Simão de Sousa
583 [ID5896]	Cantiga	1×4 1×8	ABCA DEEDACCA		Trovas	1×9 3×8	DEDDEACCA (3) DEDEACCA (4) DEEDACCA (5,6,7)	Crítica a Dona Briatiz de Vilhana	Crítica à soberbia	Simão de Miranda	Conde do Vimioso Dom Alonso Pacheco Simão de Sousa Garcia de Resende Joam Rodriguez de Saa

						1×8	DEEDABCA (8)	Crítica a Dona Briatiz de Vilhana	Louvor de Dona Joana de Mendoza	Simão de Miranda	Simão de Miranda
584 [ID5897]	Cantiga	1×5 1×9	ABAAB ACACABAAB		Trovas	5×10 (3,5,6, 12,14) 7×9 (4,7,8,9, 10,11,13) 1×8 (15)	CDDCDABAAB (3) CDCDABAAB (4,8,10,13) CDCCDABAAB (5,6,12) CDDCABAAB (7,9) CDDCABAAB (11) CDDDCABAAB (14) CDDCEAEA (15)	Louvor da dama	Louvor da dama	Simão de Sousa	Comendador-mor d'Avis O Barão Conde do Vimioso Dom Joam de Castel Branco Luis da Silveira Simão da Silveira O Craveiro (Dom Diogo de Meneses) Manuel de Goios Garcia de Resende Tristam Fogaça Dom Alvaro d'Abranches Simão de Sousa
585 [ID5898]	Vilancete	1×3 1×7	ABB CDCDDBB		Trovas	2×8 (8,9) 12×7 (3,4,5,6,7, 10,11,12,13, 14,15,16)	CDCDDBB (3,7,13,14,16) CDDCCBB (4,5,6,11,12,15) CDDdCCBB (8) CDCCDDBB (9) CDDCABB (10)	Sofrimento amoroso	Sofrimento amoroso	Garcia de Resende	Dom Alvaro d'Abranches Dom Joam de Meneses Joam da Silveira Simão de Sousa Dom Pedro d'Almeida Joam Rodriguez de Saa Alvaro Fernandez d'Almeida Aires Telez Tristam da Silva Manuel de Goios Dom Gonçalo

											Francisco de Sousa Garcia de Resende
586 [ID5899]	Cantiga	1×5 1×10	ABAbA CDCDCABABA	×	Trovas	2×11 3×10 1×9	BCBBCABABA (3) CDDCABABbA (4) CDCCDABABbA (5,7) CDDCABAbA (6)	Sátira	Sátira	Dom Joam de Meneses	Fernam da Silveira Dom Rodrigo de Castro Dom Pedro da Silva Fernam da Silveira, o Regedor
587 [ID5900] (1)	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDCDABBA		Cantiga	1×4 1×10 Cantiga do Coudel-mor	Abab CDDCCDAbab (3,4)	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Anrique d'Almeida Passaro	Coudel-moor
					Trovas (ajudas à cantiga do Coudel-mor)	1×10 1×8	CDCCDAbAAB (5) CDCDAbAb (6)	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Coudel-mor	Dom Alvaro d'Ataide  Fernam da Silveira
					Cantiga	1×5 1×10 Cantiga de Fernam da Silveira	ABABb CDcDDABABb (7,8)	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Anrique d'Almeida Passaro	Fernam da Silveira
					Trovas (ajudas à cantiga de Fernam da Silveira)	3×10 1×9	CDCCDABABb (9) CdCcDABABb (10) CDDCCABABb (11) CDCDABABb (12)	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Fernam da Silveira	Coudel-moor Joam Correa Dom Rodrigo de Castro Dom Pedro da Silva
					Cantigas	1×5 1×8 Cantiga de Dom Alvaro de Ataide	ABABA CDCDBABA (13,14)	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Crítica à barguilha de Dom Guterre		Dom Alvaro d'Ataide

						1×4 1×8 Cantiga (leiteiro de Anrique d'Almeida)	ABBA CDCDABBA (15,16)	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Crítica à barguilha de Dom Guterre		Anrique d'Almeida
					Trova	1×10	ABAABCDCCD (17)	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Crítica à barguilha de Dom Guterre	Anrique d'Almeida	Coudel-moor
588 [ID5901]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDDCBAAB		Trovas	1×11 (7) 2×10 (18,21) 12×9 (3,4,6,9, 10,11, 12,14, 15,16, 17,19, 20) 3×8 (5,8,13)	CDCCDABAB (3) CDDCBAAAB (4) CDDCABAB (5,8) CDDdCEAAE (6) CDCCdDABAAB (7) CDCCDABAAB (9) CDCDBABAB (10) CDCCDABAB (11,12,15,19) CDCDABAB (13) CDDCDABAB (14) CDCDABAAB (16)	Sátira	Sátira	Dom Joam Manuel	Manuel Godinho Jorge Moniz Fernam Godinho Tristam da Cunha Pedr'Homem O contador Luis Fernandez Joam de Montemoor Rodrigo Alvarez Bertolameu da Costa Rui Lopez O Craveiro (Dom Diogo de Meneses) Afonso Rodriguez Duarte d'Almeida Rodrigo de Magalhães Fernam de Crasto

							CDCDBAAB (17) ACACABABAB (18) ABABACDCD CDCDCBABA (20) CDCCDBBAAB (21)				Gonçalo Gomez da Silva Lionel Rodriguez Afonso Valente
589 [ID5902]	Trovas	8×10 1×5	ABAaBCDCcD (1-8) ABAaB (9)	×	Trovas	1×11 (26) 19×10	ABAbACDCcD (10) ABAaBCDCcD (11,13-25,27-29) ABbbACDCcD (12) ABAaBCDCcDd (26)	Sátira	Sátira	Nuno Pereira	Dom Goterre Conde de Tarouca Jorge d'Aguiar Conde de Vila Nova Dom Joam de Meneses Dom Rodrigo de Meneses Joam Rodriguez Pereira Afonso de Carvalho Diogo Moniz Dom Fernando Francisco da Silveira
590 [ID5903]	Trova	1×10	ABBaCDCDDc		Trovas	1×8 (2) 1×9 (3)	ABBACDCd (2) ABBACDDCd (3)	Sátira	Sátira	Dom Goterre	Dom Rodrigo de Castro
					Cantiga	1×5 1×11	aBBaA CDCCdCaBBaA (4,5)	Sátira	Sátira	Dom Goterre	Coudel-moor
591 [ID5904]	Cantiga	1×4 2×8 1×9	ABBa BCCBADDa ECceABBa BCBbCABBa		Cantiga	1×4 1×8	ABAb CDDCAdDa (5,6)	Sátira	Sátira	Dom Rodrigo de Monsanto	Pero de Sousa Ribeiro
					Trova	1×8	CBCBADDa (7)	Sátira	Sátira		
592 [ID5905]	Trova	1×9	ABBACDCED		Trova	1×9	ABBACDCCD (2)	Sátira	Sátira	Dom Rodrigo de Monsanto	Joam Fogaça



594 [ID5907]	Cantiga	1×5 1×9	ABBbA CDCDABBbA		Trovas	1×11 (7) 1×10 (6) 5×9 (3,4,5,8)	CdDCABBbA (3) CDDCABBbA (4) CDCDABBbA (5) BCBCABABbA (6) CDCDdAbBBAA (7) CDCDABBbA (8)	Sátira	Sátira	Fernam da Silveira	Dom Alvaro d'Ataide Dom Goterre Coudel-mor Dom Pedro d'Ataide Dom Rodrigo de Monsanto Fernam da Silveira
595 [ID5908]	Cantiga	1×4 1×9	ABAB CDDCdBAAB		Trovas	2×10 (4,5) 2×9 (12,13) 6×8 (3,6,7,8,9,10,11)	CdDCABBA (3) CdCdBBaAb (4) CDDCcDABBA (5) CBCBBABA (6) CDCDBABA (7) CDDCABBA (8) CDCDABAB (9-11) CDDCCABAB (12) CDCdDABAB (13)	Sátira	Sátira	Dom Joam de Meneses	Pedr' Homem Conde de Tarouca Dom Joam Camareiro-moor Camareiro-moor («por Briatiz d'Azevedo») Jorge de Vasco Goncelos Manuel de Goios Jorge Furtado Antonio de Mendoza
596 [ID5909]	Vilancete	1×3 1×7	Abb CDDCabb		Trovas	12×8 (3,5,9, 10,11,12, 15,16,23, 36,42,46) 35×7 (4,6,7,8, 13,14, 17,18, 19,20,	CDCCDabb (3,9,11,16,23, 42,46) CDDCabb (4,6,13,14,19, 21,22, 25-27,33-35, 37,45,48,49) CDCCDabb (5)	Sátira	Sátira	Dom Joam Manuel	O Baram Pedr'Homem Rui de Sousa Dom Joam de Meneses Conde de Tarouca Jorge da Silveira Conde de Vila Nova Jorge de

						21,22, 24,25, 26,27, 28,29, 30,31, 32,33, 34,35, 37,38, 39,40, 41,43, 44,45, 47,48, 49)	ACCAaBB (7) CDCDabB (8,17,18,20,24,29, 30,31,38-40,43, 44,47) CDCCdAbB (10) CDDdCabb (12) CBCCBabb (15) BCCBabb (28,32) ACAACabb (36) CAACabb (41)				Vasconcelos Vasco de Foes Senhor Dom Afonso Coudel-moor Afonso Furtado Anrique Correa Antonio de Mendoza Dom Martinho da Silveira Dom Martinho da Silveira («em nome dos rindeiros d'alfandega») Sancho de Pedrosa Anrique Anriquez Francisco de Sampaio Simão de Miranda Nuno Fernandez d'Ataide Jorge Barreto Dom Manuel Dom Gonçalo Coutinho Joam Falcam Dom Joam de Moura Pero Moniz Rui de Sousa, o Cide Manuel de Goios Dom Lopo d'Almeida Dom Garcia de Castro Antam de Faria
--	--	--	--	--	--	---	---	--	--	--	---

											O Marquês Lopo de Sousa Conde de Portalegre Pero Farzam Buscante Antam Diaz, monteiro Dom Alvaro d'Ataide
					Pergunta (em cantiga)	1×4 1×9	ABBA CDDCDABBA (50,51)	Sátira	Sátira		Jorge de Vasconcelos
597 [ID0792] [ID0793] [ID5155] [ID0795] [ID5910] [ID5911] [ID0794] [ID0800] [ID0801] [ID0798] [ID5160] [ID5912] [ID5913] [ID5914] [ID5915] [ID5916] [ID5917] [ID5918] [ID5919] [ID5920] [ID5921] [ID5922] (2)	Vilancete (rifam)  + Trovas	1×3 1×7  3×7	AbB CDDCCbB  CDDCCBB (3,5) CDDCCbB (4)		Trovas	2×9 (27,31) 8×8 (12,17, 19,21, 23,24, 29,32) 20×7 (6-11;13-16; 18, 20, 22, 25,26, 28, 30,33-35)	CDDCCbB (7,8,9,10,13,15, 18,22,28,34,35) CDDCEbB (6) CDDCABb (11) CDCCdbbB (12) CDCDDbB (14,20,30) CDDcCbB (16) CDCDCCBB (17) CdDCCcBB (19) CDDCCABb (21) CDCCdbbB (23,29) CDDCCCbB (24) CDCDABb (25,26)	Sátira	Sátira	Dom Antoneo de Valhasco	Dom Alonso Pimentel Joam Fogaça Camareiro-moor Inhigo Lopez Dom Rodrigo de Mocoso Curelha Pero Fernandez de Cordova Dom Joam de Meneses Gonçalo Mendez Çacoto Dom Rodrigo de Sande Anrique Correa Dom Duarte de Meneses Antonio de Mendoça Simão de Miranda Nuno Fernandez d'Ataide

[ID5925]							CDeCDEAbB (27) CDCCCDDBb (31) CDCCDDbb (32) cdCDAbB (33)				
					Cantiga (rifam)	1×5 5×10 2×9	AABBa (42) CDCCDAABBa (43,49) CDDCAABBa (44,48) CDdCCAABBa (45) CDCDDAABBa (46) CDDCDAABBa (47)	Sátira	Sátira	Coudel-moor	
				× (50)	Trovas (ajuda à cantiga)	1×11 (57) 8×10 (50-56;58) 3×7 (59,60,61)	CDDDCaABBa (50) CDCDDAABBa (51) CDCCDAABBa (52) CDCCDEeAEa (53) CDDdCeAEeA (54) CDDDCeAEeA (55) CCDDCAABBa (56) CDcdEFaEeFa (57) CDCCDAABBa (58)	Sátira	Sátira	Coudel-moor	Jorge d'Aguiar  Duarte da Gama  Jorge da Silveira  Diogo Brandam

							CDDCCBB (59) CDDCCbB (60) CDCDDBB (61)				Joam Gomez d'Abreu
598 [ID5926] (3)	Trovas	1×8	ABBACDCD		Trovas	2×9 (3,4) 11×8 (2, 5-14)	ABABCD (2,7-11,13,14) ABABCDCCD (3) ABAABCD (4) ABBACDCD (5,6,12)	Sátira	Sátira	Coudel-moor	Fernam da Silveira Jorge d'Aguiar Diogo Zeimoto Anrique d'Almeida Passaro Doutor Mestre Rodrigo Joam d'Arraiolos Mourisco Dom Anrique Anriquez Dom Afonso Anriquez Joam Fogaça Gomez Soarez Diogo de Miranda Alvaro Nogueira Diogo Pereira
599 [ID5929]	Cantiga	1×4 1×9	ABBA CDCCDBABA		Trovas	1×8	CDDCABBA	Sátira	Sátira	Nuno Pereira	Joam de Saldanha
600 [ID5930]	Trovas	1×9 1×8	AaBAbCdCd (1) ABABCD (2)	× (4 - 10)	Trovas	8×8	ABBACDCD (3-10)	Sátira	Sátira	Nuno Pereira	Nuno Pereira («em nome dos oficiaes de Santarem») Dona Maria de Sousa Lianor Moniz Dona Maria da Cunha Maria de Sousa Joana Ferreira Dona Joana

											Anriquez Dona Isabel da Silva
					Cantiga	1×5 1×9	ABBAA CDCDBABAA (11,12)	Sátira	Sátira	Nuno Pereira	Bixorda
					Trovas	3×8	AbBACdDC (13-15)	Sátira	Sátira	Nuno Pereira	Nuno Pereira
601 [ID5931]	Cantiga + cabo	1×4 3×9	ABAb CDCCDABAb (2-4) CDDCDABAb (5)		Trovas	2×10 (9,10) 1×9 (8) 2×8 (6,7)	cdDCABAb (6) CDCDABAb (7) CDCCDABAB (8) ABAABCDDDC (9) ABAABCDCCD (10)	Sátira	Sátira	Coudel-moor, Francisco da Silveira	Nuno Pereira Jorge da Silveira Diogo da Silveira Anrique d’Almeida
					Cantiga	1×4 1×8 (11,12)	ABAB CDCDABAB (11,12)	Sátira	Sátira		Dona Mecia Anriquez
602 [ID5932]	Trova	1×8	ABABCDcD		Trovas + quadra	1×10 (3) 1×9 (2) 1×4 (4)	ABABCDCCD (2) ABABBCDCDD (3) ABAB (4)	Sátira	Sátira	Coudel-mor, Francisco da Silveira	Jorge da Silveira Nuno Pereira
603 [ID5933]	Cantiga	1×4 1×8	ABBA CDCDABBA	×	Trova	1×9 (3)	CdCCDABBA (3)	Sátira	Sátira	O Baram	Francisco da Silveira
609 [ID5938]	Trova	1×9	ABBBACdCd		Trovas	3×9 (2,3,5) 1×8 (4) 1×5 (6)	ABBBACdCd (2) ABBBACdDC (3) ABABCDcDC (4) ABABACDDC (5) ABAAB (6)	Crítica dirigida à Senhora Dona Lianor Mazcarenhas	Crítica dirigida à Senhora Dona Lianor Mazcarenhas e desistência do serviço à dama	Afonso Valente	Dom Joam de Sousa Jorge d’Aguiar Rui Gomez da Grãa Afonso de Boim

610 [ID5161] [ID5162] [ID5163] [ID5939]	Vilancete	1×3 1×7	ABB CDCDDBB		Trovas	6×7 (3-8)	CDDCCBB (3-7) CDCDDBB (8)	Sofrimento amoroso	Sofrimento amoroso	Prior de Santa Cruz (pelo Príncipe Dom Afonso)	Dom Joam, camareiro-mor Pedr'Homem Nuno Pereira
611 [ID5940] (4)	Vilancete	1×3 4×8	ABB CDCCdBBB (2,4) CDCCdEBB (3) CBBBcCBB (5)		Trovas	3×8 (6-8)	CAACCCBB (6) CDECCBB (7) CDDCCBB (8)	Sátira	Sátira	Duarte da Gama	Dom Garcia d'Albuquerque
					Trova	1×8 (9)	CDCDDBB (9)				Dom Bernaldim d'Almeida
					Trovas	3×7 (10-12)	CDDCCbB (10) ABBABcC CDDCEbB (11) CDCDDbb (12)				Joam Paez
					Trovas	1×8 (13) 1×7 (14)	CdCDDBB (13) CDCDDbb (14)				Dom Afonso d'Albuquerque
					Trovas	3×7 (15-17) 1×8 (18)	CDCDDBB (15-17) CDCCDDBB (18)				Diogo Brandam
					Trovas	6×7 (19-24)	CDDCCbB (19-21) CDCDDbb (22,24) ACCAAbB (23)				Pero Fernandes Tinoco
611 [ID5940]					Trova	1×10 (25)	ABBACDCDC (25)	Sátira			Diogo Brandam
611 [ID5940]					Vilancete (Rifam)	1×3 (26) 1×7 (27)	abb (26) CDCDDBB (27)			Dom Garcia	

						5×8 (28-32)	CDCCDcBB (28) CDCCDdBB (29-31) CDCCDeBB (32)				
					Trovas (ajudas ao vilancete)	2×8 1×7	CDDCCbB (33,34) CDDCCbB (35)	Sátira	Sátira	Dom Garcia	Duarte da Gama
					Trovas	2×8	CdDcCBB (36) CdDCCbB (37)	Sátira	Sátira	Dom Garcia	Dom Afonso d'Albuquerque
					Trova	1×8	CDDdCCBB (38)	Sátira	Sátira	Dom Garcia	Dom Bernaldim d'Almeida
					Trova	1×8	CDCCDdBB (39)	Sátira	Sátira	Dom Garcia	Dom Bernaldim d'Almeida
					Trova	1×8	CDCCDdBB (40)	Sátira	Sátira	Dom Garcia	Joam Paez
					Trovas	3×8 1×9	CDCCDdBB (41,42) CDCCDDdBB (43) CDCCDDBB (44)	Sátira	Sátira	Dom Garcia	Diogo Brandam
					Trova	1×8	CDCCDdbB (45)	Sátira	Sátira	Dom Garcia	Profacio Pascoal
					Trova	1×7	CDCDDBB (46)	Sátira	Sátira	Dom Garcia	Pero Fernandez Tinoco
					Trova	1×7	CDDCCbB (47)	Sátira	Sátira	Dom Garcia d'Albuquerque	
612 [ID5943]	Cantiga (rifam)	1×4 1×9	AbAB CDCCDABAB		Trovas	1×10 8×9 2×8 1×4	CdDCCABaAB (3) CDcCABAB (4) CDCCDABAB (5)	Sátira	Sátira	Conde de Borba	Joam Fogaça Diogo Brandam Sancho de Pedrosa Dom Manuel de Meneses



							CDCCDABAb (6) CDCDABBA (7) CDDCABAAB (8) CDDCABAAb (9) CDCdCabAB (10) CddCDabAB (11) CDDCABAB (12) CDCD (13) CDDCABAaB (14) CDCCDBAAB (15)				Dom Joam de Meneses Fernam Brandam Jorge de Vasconcelos
613 [ID5944]	Trovas	10×8 1×9	ABABCDDC (1,4) ABBACDCD (2,5,8) ABABCDCD (3,6,9) ABBACDDC (7) ABBAACAC (10) ABBABCDDC (11)					Sátira		Pero de Sousa Ribeiro (provocação de Pero de Sousa Ribeiro)	
613 [ID5945]	Cantiga	1×5 1×10	AABBA (12) CCDDCAABBA (13)		Trovas	1×11 (20) 11×10 (14-27, 21,22,29, 31,34,38,	CDDCDAABBA (14) CDCCDAABBA (15,16,17,21,22, 29,31) CDDCAABBA	Sátira	Sátira	Joam Fogaça («em nome do corregedor da corte»)	Joam Fogaça Dom Gonçalo Coutinho Conde de Vila Nova Joam Rodriguez

						41) 17×9 (18,19, 23- 27,30,32, 33,35,36, 37,40,42, 43,44) 2×8 (28,39)	(18,23,25,30,35, 36,44) CDCDAABBA (19,24,26,27,33, 37,42) CDeCDEAABBA (20) CBCBADD (28) CBBCAABBA (32) CBBbCAABBA (34) CDDCCAABBA (38) CBCBAdDA (39) BCBCAABBA (40) CDCeDAABBA (41) BBCCBDBDB (43)				Pereira Anrique Correa Jorge de Vascogoncelos Conde de Marialva Nuno Pereira Dom Diogo Manuel de Noronha Anrique de Sousa Gonçalo da Silva O Marichal Dom Rodrigo de Meneses Dom Afonso de Noronha Donzelas da Infante Damas da Rainha Dona Lianor O Baram Guerra («queixando-se a El-Rei») Conde de Borba Anrique de Figueiredo
616 [ID5981]	Mote + 2 trovas ↓ Vilancete	1×3  2×8	ABB  CDCCDABB (2) CDCcDABB (3)		Trovas	1×9 (19) 18×8 (2,3,6-9,11- 12,14-24) 4×7 (4,5,10,13)	CBCBABB (4) CDCDABB (5,10,12,13) CDCCDABB (6-9,15,20,22,23) CDCcDABB (11) CDCDCABB (14) CDCDCABB (16)	Sátira	Sátira	Conde do Vimioso	Dom Gonçalo Coutinho Joam da Silveira Diogo Brandam Alvaro Fernandez d'Almeida Manuel de Goios Luis d'Antas Duarte da Gama Diogo de Sepulveda Afonso

							CDCCDABB (17,18) CDCcdDABB (19) CDDCcABB (21) + CDCDCaBB (24)				d'Albuquerque Garcia de Resende Doutor Mestre Rodrigo Diogo Fernandez Dom Afonso de Noronha Dom Duarte de Meneses
617 [ID5982]	Cantiga	1×4 1×8	ABBa CDDCABBa		Trovas	1×11 (18) 7×10 (3,8,9,13-15,19) 8×9 (4,5,10, 11,16,17, 20,21) 3×8 (6,7,12)	CDcDCCaBBa (3) CDDCABBaA (4) CDDdCABBa (5) CAACaBBa (6) CDCdABBa (7) CDCDCdABBa (8) CDCCDBABBa (9) CDCCdEBbE (10) CDDDCABBa (11) CDDCABBa (12) CDDCDCBaBa (13) CDECDEABBa (14,15) CDDdCABBa (16) CDDdCABBa (17) CDCDDCABaB (18)	Sátira	Sátira	Joam da Silveira	Aires Telez Fernam de Pina Dom Joam Lobo Martim Afonso de Melo Vasco Martinz Chichorro Pero Mazcarenhas Joam d'Abreu Dom Luis de Meneses Alexemão Antonio da Silva Garcia de Resende Simão da Silveira Luis da Silveira Arrafeens de Çafi Meirinho da corte

							CDCDCCAbab (19) cCDcAbBa (20) CDDdCABBA (21)				
618 [ID5983] (5)	Trova	1×8	ABaBCDcD (1)		Trovas	1×11 (6) 5×10 (7,14,15,17,20) 6×9 (4,5,8,11,16,18) 7×8 (2,3,9,10,12, 13,19)	ABABCDDb (2) AbABBCbC (3) ABBAACDDC (4) ABaBCDDcD (5) ABBAbACCDDC (6) ABBAACCCaC (7) ABBAACCDD (8) ABBACDDc (9) ABaBCdC (10) ABBACDDDC (11) ABBACDcD (12) ABBACDDC (13) ABAABCCDDC (14) ABAABCDDDC (15) ABBAbcDcD (16) ABAaBCDCCD (17) ABABCddcD (18)	Sátira	Sátira	Monserio	Luis da Silveira Joam Gonçalves, Capitão da Ilha Dom Geronimo Martim Afonso de Melo Joam Rodriguez de Saa Simão da Silveira Gonçalo da Silva Dom Alvaro de Noronha Simão de Sousa Nuno da Cunha Vasco da Foes Diogo de Melo de Castel Branco Garcia de Resende Aires Telez Dom Joam de Larcam Diogo de Melo da Silva

							ABAbBCBC (19) ABAABCDDdC (20)				
619 [ID5985]	Cantiga  + Trovas dirigidas a outros poetas	1×5 1×9 + 3×8 (3-5)	ABAAb CDDCABAAb  CDDCABAB (3,5) CDDCABAb (4)		Trova	1×9 (6)	ABBACDCCd CDDCABAAb	Sátira	Sátira	Francisco de Biveiro	Francisco de Biveiro («Por Diogo Lopez de Sequeira»)
620 [ID5986]	Cantiga	1×5 1×10	ABAAB CACCAABAAB		Trovas	4×11 (10,16, 21,28) 13×10 (3,6,8,9, 13,14,19, 20,22,26, 27,29,31) 10×9 (4,5,7,11,12,15, 23,24,25,30) 2×8 (17,18)	CDCCDABAAB (3,26,29) CDCDABAAB (4,12) CDDCABAAb (5,30) CCDDCABAAb (6) CDDCABAAB (7,11,23,24,25) CDCDCBAABA (8) CDCDDABAAB (9) CdDdCdEDEEd (10) CdDCdABAAB (13) CaCaBABAAB (14) CDDCABAAB (15) CDCCDABAaB (16) CDDCBAAb (17) CAACBDDB (18) CDCCdABAAB	Crítica à ganância	Crítica à ganância	Aires Telez	Desembargo da Rolação (Aires Telez) Bula do Papa contra Jorge d'Oliveira (Aires Telez) Aires Telez Diogo de Melo da Silva Francisco de Viveiro Joam Rodriguez de Saa Conde do Vimioso Dom Nuno Antoneo da Silva Pero de Mendoça Francisc'Homem Simão da Silveira Martim Afonso de Melo Vasco Martinz Chichorro Nuno da Cunha Garcia de Resende Joam d'Abreu

							(19) CACCaABaAB (20) CDDCdaABBaA (21) CDDDCABaBa (22) CDCCDBBEEB (27) CCDCDABAaBA (28) CDCDABAaBB (31)				Dom Pedro d'Almeida Joam Gonçalves, capitão Joam Lopez Joam Rodriguez Mazcarenhas Beata da vila Conselho dos Cristãos novos cortesãos Fernam da Silveira Vasco de Foes Corregedor da corte Jorge d'Oliveira
621 [ID5987]	Cantiga	1×4 1×8	ABAB CDCDABAB		Trovas	11×8	CDCDABAB (3-13)	Sátira	Sátira	Anrique Correa	Antoneo de Mendoça Jorge Furtado Cidade de Lixboa Petiçam dos parentes desta senhora à Rolação Misericordia Cabido da See Cristãos novos Donas de Lixboa Criados do Marquês Povo de Lixboa
622 [ID5988]	Vilancete	1×3 1×7 1×8	ABB CDDCCBB CDDCEBEB					Sátira		Sancho de Pedrosa	
				×	Trova	1×8 (4)	ABBACDCD	Sátira	Pedido de ajuda		Tristam da Silva
					Trovas	2×7 (5,6)	CDDCABB (5,6)	Sátira	Sátira	Sancho de Pedrosa	Diogo Brandam
					Trovas	2×7 (7,8)	CDCDEBB (7)	Sátira	Sátira	Sancho de Pedrosa	Joam Afonso de Beja

							CDDCCBB (8)				
					Trovas	1×7 (9) 1×8 (10)	CDDCABB (9) CDCCDABB (10)	Sátira	Sátira	Sancho de Pedrosa	Duarte da Gama
					Trova	1×8 (11)	CDDCdABB (11)	Sátira	Sátira	Sancho de Pedrosa	Rui de Figueiredo
					Trova	1×8 (12)	CDCDDABB (12)	Sátira	Sátira	Sancho de Pedrosa	Joam Paiz
623 [ID5989]	Trova	1×8	AbBAACCA		Trovas	1×10 (4) 3×9 (3,5,8) 3×8 (2,6,7)	ABBACdC (2) ABbbABCBC (3) AaBaBCdDCD (4) ABBAACCAC (5) ABBAACCA (6) ABABCD CD (7) ABbbACDDC (8)	Sátira	Sátira	Luis da Silveira	Simão da Silveira Monsorio Simão de Sousa Aires Telez Luis da Silveira Dom Francisco de Biveiro Simão de Sousa («por a senhora Dona Maria Anriquez»)
625 [ID5991] (6)	Cantiga	1×5 1×9	ABABA CDCDABABA		Trova	1×11	CDCDCDABAAB (3)	Sátira	Sátira	Luis Silveira	Joam Rodriguez de Saa
626 [ID5992]	Mote (Rifam)	1×3	ABB (1)							Lopo Furtado	
626 [ID5993] [ID5994] [ID5995] [ID5996] [ID5997]	Vilancete (Rifam)	1×3 2×7	ABB CDDCCBB (3,4)		Trovas	3×8 2×7	CDCDDBB (5) CDDCDDBB (6,7) CDDCCBB (8,9)	Sátira	Sátira	Simão da Silveira	Dom Pedro d' Almeida Joam Rodriguez de Saa Dom Luis de Meneses O Craveiro (Dom Diogo de Meneses)

707 [ID7086] [ID7087]	Cantiga	1×4 1×9	ABAB CDCDABBA		Cantigas	1×4 1×8	ABCB DEDEABBC	Sofrimento amoroso	Sofrimento amoroso	Alvaro Fernandez	Alvaro Fernandez
						1×4 1×11	ABBA CDCDBABAAB	Sofrimento amoroso	Sofrimento amoroso	Alvaro Fernandez	Alvaro Fernandez
771 [ID7154] [ID7155]	Vilancete (cantiga na rubrica)	1×3 2×7	ABB CDDCDBB (2,3)	×	Trova	1×7	CBBCCB	Sofrimento amoroso	Sofrimento amoroso	Aires Telez	Conde do Vimioso
788 [ID7161]	Vilancete	1×3 2×7	ABB CDDCCBB	×	Trova	1×7	CDDCCBB	Sofrimento	Sofrimento	Pero Vaz	Antoneo Mendez
803 [ID7193]	Trovas (Diálogo Anrique da Mota e Vasco Abul)	15×9	AbBACDCD (1-15)					Sátira		Anrique da Mota	
803 [ID7194] [ID7195]  [ID7196]	Vilancete	1×3 1×7 1×5 pedido de ajuda	AbB CDDCEBB + ABAAB	×	Trovas	8×7 (19,20,21,22, 23,24,25,27) 2×8 (26,28)	CDDCCBB (19,23,27) CDDCCBB (20,22,24) CBBCCB (21) CBBCCB (25) CDDCDBB (26,28)	Sátira	Sátira	Anrique da Mota	Mestre Gil Agostinho Giram Afonso Fernandez Montarroio Joam Alvarez, secretareo Diogo de Lemos Diogo Gonçalves Tomé Toscano Bastiam da Costa, cantor Fernam Diaz Branc’Alvarez, cristaleira
					Trovas	11×10 (29-39) 1×9 (40)	ABABACDCD (29-33, 35-36, 38-39) ABABAACAAC (34) ABAABDCDD (37) ABABAACCA (40)				Anrique da Mota (Embargos de Anrique da Mota)



[ID7197]					Trovas	8×9 (41-48)	ABBACDCCD (41-48)				Gil Vicente (Parecer de Gil Vicente)
[ID7198]					Trovas	9×10 (49-57)	ABAABBCBBC (49-57)				Anrique da Mota (Réplica de Anrique da Mota)
816 [ID7212]	Cantiga  +  Trova (fim)	1×4 2×8	ABBA CDDCABBA (2-4)  CDDCABBA (5)	×	Trovas (repetição, com ligeiras variantes, das duas últimas estrofes anteriores)	2×8	CDDCABBA (6,7)	Sofrimento amoroso	Sofrimento amoroso	Manuel de Goios	Manuel de Goios
820 [ID7216]	Cantiga			×	Trova	1×9	ABBABCDDC		Sofrimento amoroso	Luis da Silveira	Manuel de Goios

**Observações:**

Excluímos do quadro:

- (1) a intervenção de «Dom Goterre por si às damas» por não constituir uma ajuda.
- (2) os dois vilancetes e as duas trovas de Manuel de Noronha por não serem ajudas, mas sim uma resposta a D. António de Velasco.
- (3) as vinte e duas trovas de resposta de Nuno Pereira endereçadas aos poetas que se juntaram ao intuito satírico iniciado pelo Coudel-mor, relativamente a uma carta que escreveu ao Príncipe.
- (4) o primeiro vilancete de João Gomes de Abreu quando tomou conhecimento das trovas satíricas que lhe foram dirigidas e as sete de respostas que endereçou a Dom Afonso, Simão de Sousa do Sem, Dom Bernardim, João Pais e Pero Fernandes Tinoco.
- (5) as trovas de Dom Francisco de Viveiro por não serem ajudas, mas sim respostas às anteriores.
- (6) o vilancete e as duas trovas de resposta do conde de Vimioso.